Ismail Xavier

O cinema brasileiro moderno

PAZ E TERRA
Coleção Leitura

Editores responsáveis: Maria Elisa Cevasco e Katia Buffolo
Produção gráfica: Katia Halbe
Capa: Isabel Carballo

CIP-Brasil. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Xavier, Ismail
O cinema brasileiro moderno / Ismail Xavier. – São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

ISBN 85-219-0395-2

1. Cinema – Brasil – História e crítica. I. Título. II. Série

01-1022. CDD 791.430981
CDU 791.43(81)

EDITORA PAZ E TERRA S/A
Rua do Triunfo, 177
Santa Efigênia, São Paulo, SP — CEP: 01212-010
Tel.: (011) 3337-8399
E-mail: vendas@pazeterra.com.br
Home Page: www.pazeterra.com.br

2001
Impresso no Brasil

SUMÁRIO

O cinema brasileiro moderno 9

Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor 51

Glauber Rocha: o desejo da história 127

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne três textos que desenham visões de conjunto do cinema brasileiro pautado pela experiência do cinema moderno, em diálogo com o neo-realismo e a Nouvelle Vague, experiência que ganhou forma no Cinema Novo dos anos 60 e teve desdobramentos fundamentais no tropicalismo, no Cinema Marginal e nos debates que marcaram as décadas seguintes, até 1984. Foram escritos em épocas diferentes, guardando suas inflexões próprias, mas compõem imagens do cinema moderno que se interpenetram: o primeiro dá ênfase à noção do "moderno" no Brasil; o segundo é mais descritivo e delineia a produção do período que, em boa parte, lhe corresponde; o terceiro faz uma apresentação concisa de seu principal cineasta.

O texto "O cinema brasileiro moderno" teve sua primeira versão por ocasião do Festival do Cinema Jovem de Turim, em 1995, que reuniu cineastas e críticos brasileiros para um debate em torno dos anos polêmicos que envolveram Cinema Novo e Cinema Marginal. No meu capítulo do livro-catálogo, preferi explorar a noção do Moderno e acentuar sua vigência no período que

abrange do final dos anos 50 a meados dos anos 80, o qual, dentro mesmo de suas rupturas, mostra sua unidade, em termos da problemática estética e da formação correlata de um campo de debate político. A versão aqui incluída é a publicada na revista *Archivos de la Filmoteca* de Valência no ano 2000.

"Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor" apareceu, em 1985, no volume *O desafio do cinema: a politica do Estado e a política dos autores*, fazendo parte do balanço então proposto na coleção "Brasil: os anos de autoritarismo; análise, balanço, perspectivas" da Jorge Zahar Editor. É uma introdução abrangente ao percurso do cinema brasileiro no período militar, destacando as tendências do "cinema de autor" que definiram a dinâmica de uma cultura de oposição entre 1964 e 1984.

"Glauber Rocha e o desejo da história" interpreta o percurso do cineasta entre *O pátio* (1959) e *A idade da terra* (1980). Define a relação entre seus temas e suas formas, e caracteriza as matrizes de um estilo que se transformou no debate com as diferentes conjunturas políticas, dos momentos de esperança às diferentes expressões da crise da história e do terceiromundismo. Este artigo foi publicado em *Le cinéma brésilien*, organizado por Paulo Paranaguá, em 1987, ligado à Retrospectiva do Cinema Brasileiro no Centro Georges Pompidou.

Ismail Xavier
Agosto 2001.

O cinema brasileiro moderno[1]

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, Glauber Rocha faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios. Como acontece com os líderes de rupturas, ele age como um inventor de tradições. O novo movimento teria seus antecedentes, responde a uma história. Há Humberto Mauro, à distância, com seu cinema de poucos recursos feito em Cataguazes nos anos 20; há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 50, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neo-realismo italiano e com escritores brasileiros. Ao lado de tais experiências positivas, há a falência da Vera Cruz em meados dos anos 50, sinal de esgotamento das tentativas industriais. Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do "cinema de autor", que Glauber qualifica de revolucionário, contra o dos "artesãos", funcionários do comércio. O texto é de combate e deve abrir caminho entre os contemporâneos a machadadas, discriminar.

Em 1973, Paulo Emilio Salles Gomes escreve o clássico ensaio, "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", onde faz o balanço do cinema brasileiro na história, disposto a revelar uma dinâmica cultural de grande interesse porém sempre marcada pela mesma reposição: a do subdesenvolvimento técnico-econômico. Acentuando os entraves criados pela condição do país, ele delineia os movimentos mais expressivos, iniciativas de diferentes gerações tanto mais bem-sucedidas quanto mais entenderam o mecanismo da "situação colonial", esta que ele próprio descrevera em 1960 num artigo devastador que inspirara, entre outros, o jovem Glauber Rocha. Paulo Emilio, em 1973, destaca o Cinema Novo e o Cinema Marginal como dois bons exemplos de criação na adversidade, mas lembra o quanto a comédia popular — a chanchada de 40 e 50 — também soube, a seu modo, lidar com o atraso econômico, encontrando uma fórmula comunicativa do filme de baixo orçamento em conexão com o mercado. Se há, portanto, na história do cinema brasileiro, essa reposição dos impasses na produção, há também um esforço de continuidade que ele ressalta, convocando todas as tendências a ter um lugar no processo, de modo a desenhar as linhas mestras do que poderia se observar, liminarmente, como um sistema em movimento. Tal sistema, entendido como uma dinâmica feita da relação autor-obra-público, não estava em bom estado em 1973,

mas os exemplos de vitalidade, incluído o dos jovens modernos, então recente, alimentavam esperanças, embora a prática dependesse de providências vindas da esfera política e do maior empenho dos formadores de opinião, a quem afinal o texto se dirigia[2].

Dez anos separam o texto de Glauber Rocha do de Paulo Emilio; entre um e outro, tivemos o apogeu do Cinema Novo e suas correções de rumo em resposta ao golpe militar de 1964, a produção dos filmes que pensaram a crise dos projetos políticos da esquerda, o desdobramento do debate cultural com a emergência, em 1968, do Tropicalismo e, em seguida, do Cinema Marginal, esta proposta radical do final da década que explodiu no momento mais duro do regime militar e se eclipsou, como movimento de grupo, por asfixia econômica e censura policial logo antes do balanço histórico de Paulo Emilio. A diferença de ênfase entre os dois textos, o de 1963 e o de 1973, diz bem da atmosfera que marca cada conjuntura. No início dos anos 60, Glauber podia ser polêmico-revolucionário e não soar delirante, pois estava efetivamente a encarnar a força produtora de uma nova era no cinema brasileiro; em 1973, é o tom antiépico da reflexão do crítico em nome da continuidade da cinematografia que alcança, como nenhum outro texto do início dos anos 70, um enorme impacto na cultura[3]. No Glauber Rocha de 1963, a tônica era a vontade de ruptura, a par

do balanço histórico; em Paulo Emilio, o que vale é um princípio de continuidade englobante, a par do reconhecimento das oposições e conflitos. De uma perspectiva que supunha a Revolução iminente e pedia um cinema à altura dos desafios do tempo, passamos a uma visão que alia, ao movimento de recuperação da história, o balanço de quem reconhece o peso das conjunturas; não se trata mais de propor o grande salto e sim de afiançar a continuidade de uma tradição.

Paulo Emilio estava apreensivo com o que, após o período de afirmação de um cinema moderno no Brasil, parecia ser o fim de um ciclo. Via o cinema ameaçado pelo afastamento do público, principalmente os jovens, temendo um colapso que em verdade não encontrou confirmação tão imediata. A partir de 1974 o cinema brasileiro teve o novo impulso econômico, apoiado pelo Estado, e alcançou uma continuidade de produção que, apesar de tropeços e crises, não se rompeu definitivamente senão no final dos anos 80, momento em que a idéia de "fim de mais um ciclo" encontrou uma base real contundente. Em nossos dias, ainda não totalmente curados da ressaca daquela crise, a observação do crítico ecoa ainda com força maior: o subdesenvolvimento econômico, para o cinema brasileiro, se configura como um estado não superado e sem efetivas promessas de alteração substancial, notadamente nesta conjuntura de total reestruturação dos ne-

gócios do audiovisual em que ganha fluência uma concepção monetária da cultura que vem consolidar aquela revolução dos métodos e aquela incorporação da *high tech* que fizeram retornar, a partir dos final dos anos 70, uma hegemonia hollywoodiana que mostrou uma força surpreendente para quem tinha como referência a dinâmica do cinema moderno dos anos 60/70. No Brasil, embora tenha cabido ao cinema, nos últimos vinte anos, se pôr como uma espécie de vitrine de exacerbação dos sintomas mais dramáticos da vida cultural, o impulso de fazer cinema e a invenção de alternativas capazes de gerar sobrevivências no contexto desfavorável persistem. E, ao lado da vitalidade do curta-metragem ao longo de todos estes anos, a produção de longa-metragens para o mercado deu sinais, a partir de 1994, de recuperação, com o total apoio de subsídios diretos e indiretos, apesar da conversa privatista e dos mitos de eficiência e competitividade. A cultura cinematográfica e o desejo de um cinema realizado no Brasil mostram seu dinamismo, apesar de estar enfrentando, em face de 1963 ou 1973, um desafio mais radical no mercado. Neste quadro, o fato de um passado recente do cinema brasileiro ser objeto de retrospectivas e debates, no Brasil ou no exterior, ultrapassa o interessante puramente histórico ou acadêmico, sendo mais a reativação de um capital simbólico que pode ter o seu papel no jogo político em que se decide a viabilização de seu futuro.

No quadro atual, quando a nossa atenção se volta para o processo que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 70, tal processo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade. Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a "política dos autores", os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.

Falar em cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, mas tomo aqui como baliza as experiências que podem, primeiro, ser referidas à formação do estilo moderno no sentido de André Bazin — este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neo-realismo. E podem ser referidas, em segundo lugar, a Antonioni, Pasolini e Rossi, à Nouvelle-Vague e Resnais, a Cassavetes e Gutierrez Alea, entre outras figuras de tal cinema em seu momento mais canônico. Falo, portanto, da sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão

e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura. Foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos modos de produção ensejou um exercício da autoria que Pier Paolo Pasolini sintetizou muito bem em sua noção do moderno como um "cinema de poesia". Não por acaso, para atestar esta sintonia, o texto que o cineasta e escritor leu, em 1965, no Festival de Pésaro inclui Glauber Rocha em seu comentário, ao lado de Antonioni, Bertolucci e Godard.

Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência européia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado, em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década, os debates em que, na tônica do "cinema de autor", godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinéma-vérité*. Tais debates colocavam em confronto cineastas que acreditavam na potência comunicativa da linguagem clássica e cineastas que, inspirados ou não em Brecht, definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cine-

ma crítico voltado para as questões sociais. No final da década de 1960, a polêmica entre Cinema Novo e Cinema Marginal foi a última versão deste debate constante da década, colocando em pauta temas vinculados ao cinema conceitual e à desconstrução que tanto mobilizavam as revistas francesas. Jean-Marie Straub e o novo Godard saído de maio de 68 vieram a primeiro plano, num contexto em que o *underground* norte-americano passou a se afirmar como uma referência a mais no debate brasileiro.

Para o proto-Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), e de Roberto Santos, em *O Grande Momento* (1958), o diálogo maior foi com o neo-realismo e a comédia popular brasileira; para Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor e David Neves, valeu, a par da diferença de estilos, aquela incorporação da câmara na mão no cinema de ficção, traço técnico-estilístico fundamental para a constituição da dramaturgia do cinema moderno latino-americano, tal como o foi, em alguns casos, na Europa, especialmente no cinema de Godard e Pasolini. Se a questão do realismo foi central no cinema de um Leon Hirszman ou de um Luiz Sérgio Person, a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou o seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmara e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme

documentário. Por diferentes caminhos, o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens, fazendo "sentir a câmara" como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica.

Nessa tônica da ruptura, o espírito da colagem e da fragmentação se afirma, com toda força, no filme de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), onde se faz presente a atmosfera tropicalista e o domínio da paródia. Ao bom humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a "estética da fome" do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada "estética do lixo", na qual câmara na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto. Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Neville d'Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, entre outros, são autores que insistem nas estruturas de agressão do moderno e marcam a sua oposição a um Cinema Novo que buscava sair do isolamento e se voltava para um estilo mais convencional porque empenhado em estabilizar sua comunicação com o público. Experimental, recusando o que julgava serem concessões de seus até então parceiros, os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o "contrato" com a platéia

e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios. Violência e profanação não implicam aqui necessariamente desordem, ou busca de uma antiarte apenas apoiada nas pulsões. Há lugar no Cinema Marginal para um senso de geometria. E Júlio Bressane, por exemplo, faz da independência entre câmara e ação ficcional a origem de um novo estilo, construindo um tipo de olhar que, no seu desenvolvimento, retoma os caminhos de Mário Peixoto, o diretor de *Limite* (1931), fechando um ciclo pelo qual o cinema moderno brasileiro reencontra as experiências derivadas das vanguardas históricas de 1920/30, tal como os cineastas modernos europeus mais radicais.

O Cinema Moderno e a Questão Nacional

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de

filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. Tais preocupações, no caso de Glauber, derivam, em parte, de seu diálogo com *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. O escritor testemunhou, como jornalista, a Guerra de Canudos (1897) e o massacre dos camponeses reunidos na comunidade religiosa sediada naquela pequena cidade, seguidores do líder messiânico Antônio Conselheiro. Seu livro, de inspiração positivista, expressou, no entanto, a crise desta visão do problema social brasileiro herdada do século XIX, terminando por ensejar uma discussão sobre o caráter do conflito entre sertão e litoral em termos novos, dado o choque gerado pela experiência direta do barbarismo do exército em estilo prussiano que massacrou os pobres em nome da Razão e da República. Glauber Rocha, em 1963, voltou àquela experiência para trabalhar a relação entre fome,

religião e violência, e para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo. Em *Deus e o Diabo*, prevaleceu o impulso de mobilização para a revolta e a tonalidade do filme era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe militar de 1964, no momento de luta pelas reformas de base, com a questão agrária no centro, esta mesma que ainda hoje permanece no centro das tensões sociais brasileiras. Depois do golpe militar, o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da Revolução. A ênfase dada, naquele momento de crise, à discussão das formas de consciência e alienação, em filmes como *Terra em Transe* e *Macunaíma*, tornou o Cinema Novo uma instância peculiar de combinação de dois estilos de reflexão preocupados com visões sintéticas da questão da identidade na América Latina, estilos em geral tomados como antagônicos, incompatíveis. No primeiro, que se pode referir ao escritor Eduardo Galeano, predomina a economia-política e nele se constrói a identidade do continente a partir da realidade prática, visando a crítica aos obstáculos estruturais à emancipação — a metáfora das veias abertas condensa aí a idéia do "lugar de espoliação" definido a partir da empresa colonial. No segundo, que se pode referir a Octavio Paz, há o estudo do "caráter

nacional", em termos de um culturalismo temperado pela psicanálise e por um relativismo histórico que recusa tanto o evolucionismo do século XIX quanto o marxismo, mergulhando decisivamente no campo de relações simbólicas em vias de autonomização. Ou seja, é comum se observar no filme brasileiro uma esquematização dos conflitos que articula, de forma bem peculiar, uma dimensão política de lutas de classe e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual se dá ênfase, no jogo de determinações, à presença decisiva de mentalidades formadas em processos de longo prazo; mentalidades que, numa ótica psicologista já muitas vezes questionada, porém persistente no senso comum, definem certos traços de um suposto "caráter nacional".

Nos anos 60, embora o eixo da discussão cultural fosse político, esta questão do "caráter nacional" se fez presente de diferentes formas, e o Cinema Novo foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular — basta ver *Barravento* (Glauber, 1962), *Garrincha — alegria do povo* (Joaquim Pedro, 1962), *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Havia, de um lado, a idéia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura e, por outro lado, da falta de confiança no processo de modernização

técnico-econômica tal como ocorria. De um lado, o cinema moderno brasileiro não aderiu a ufanismos tecno-industriais que marcaram certas atitudes da vanguarda em outros campos; de outro, raramente, o Cinema Novo e muito menos o Cinema Marginal, em sua iconoclastia, apresentaram aqueles traços conservadores de idealização de um passado pré-industrial tomado como essência, origem mítica da nação. A tônica do nacionalismo cultural, enquanto este teve força, foi a de se afastar do que podemos chamar de organicismo romântico, pois sempre procurou evitar que a crítica ao mito do progresso se desdobrasse numa hipótese de retorno a um estado de pureza mais nacional do que o mundo contaminado do presente. Tal mito de um estado de pureza perdido no passado foi sempre mais a gosto de uma oligarquia para a qual cultura é patrimônio a preservar, enquanto que o cinema dos anos 60 e 70 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a idéia de uma nova consciência nacional a construir. Complicada e contraditória, a questão da identidade, de diferentes modos, marcou o cinema que queria discutir política, ganhando maior relevo à medida que o país foi se enredando num movimento heterônomo de modernização que se mostrava em descompasso com as idéias de transformação e justiça social vinculadas aos

projetos de liberação nacional que mobilizavam os jovens de esquerda.

O horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 60, bem como de outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, dentro de uma conjuntura internacional — política, cultural — que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. Na esfera do cinema, a emergência das cinematografias nacionais parecia ser um passo inicial em direção a uma nova ordem mais pluralizada na produção e consumo de filmes, expectativa que os anos 80, em termos de mercado, enterraram. Tratou-se, em verdade, de um momento especial da história da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao período. Naquele momento de polarizações, quase nada escapava à dicotomia entre revolução e reação, muitas vezes posta em termos caricaturais. A esquerda, atenta à contradição entre esquemas imperialistas e interesses nacionais, dividida entre as alianças populistas e a luta armada, acabou a década vendo prevalecer a política da direita, com a administração, muitas vezes militar, de um modelo de avanço econômico excludente das maiorias — a clássica modernização conservadora.

O cinema brasileiro deu uma resposta crítica a este processo peculiar, engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 60. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita. Como parte de sua crítica social lhe era necessário colocar-se como primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais conseqüente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 20, movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas.

Em parte inspirado nas vanguardas históricas européias do início do século, o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 60 em sua resposta aos desafios do seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo do cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica. Ou seja, no Cinema Novo e, de forma mais acentuada, no Cinema

Marginal, a tendência a um "cinema de poesia" favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a *performance* do autor, este que Glauber desenhava como a antítese da indústria. Tal hegemonia do autor se ajustava a uma concepção do cinema-arte em princípio totalmente convencional, em termos da tradição estética que se consolidou com a ascensão da burguesia; no entanto, ela ganhou, nos anos 60, uma feição particular. No Brasil, ela se construiu em consonância com uma cinefilia internacionalizante mas se efetivou, na prática, como alavanca do nacionalismo cultural e do cinema político. Nas condições do país, o cinema dominante e o comércio internacional, contra os quais a idéia do autor se rebelava, se confundiam com os interesses imperiais de Hollywood, o que conferia uma forte conotação nacional, e de esquerda, ao moderno.

Está clara, nesta conotação, a força de uma conjuntura na qual a nação, enquanto categoria orientadora da ação cultural ou política, tinha papel chave principalmente nos países da periferia da ordem internacional, afirmando-se como traço nuclear de uma época pautada pelo processo de descolonização na África e na Ásia, em especial pelas revoluções argelina e cubana, de forte ressonância no Brasil. Naquele momento, economia, política e cultura eram articuladas por um pensamento que colocava no

centro a matriz do neocolonialismo. Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos da herança colonial assumida e reposta em novas bases técnicas e econômicas. Não surpreende que o livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, inspire claramente algumas idéias de Glauber quando ele escreve "Por uma estética da fome", em 1965, manifesto que toma a luta anticolonial dos povos africanos como modelo, embora o Brasil não estivesse exatamente nas mesmas condições. A par desta diferença, o dado central era o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a idéia de que a Revolução não era apenas um desejo mas uma necessidade social.

Era o momento em que, no Brasil, há um deslocamento fundamental nas posições nacionalistas, quando se passa de uma forma mais amena de entender a questão do atraso econômico para uma forma mais radical, que cobra ações urgentes na esfera política. A consciência amena do atraso, correlata à idéia do "país do futuro", teve vigência até a Segunda Guerra e estava associada a um nacionalismo ufanista e ornamental, de elite ou popular; a consciência catastrófica do atraso, correlata à idéia de país subdesenvolvido que pede mudanças na estrutura econômica, urgentes medidas práticas para superar a miséria, ganhou força depois da Segunda Guerra Mundial e se tornou mais nítida a partir dos anos 50[4].

A distinção acima, a grosso modo, se traduz no campo do cinema. Não por acaso, os anos 50 e 60 testemunham a passagem dos projetos industriais tipo Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua — nitidamente mais amenos em sua lida como o atraso — para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal, manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país. A década de 1950 havia se definido como o momento de maior vigor da chanchada e de enterro precoce de um incipiente "cinema industrial" brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda. Herdeiro de discussões que envolveram críticos e cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Novo fez hegemônico o seu nacionalismo cultural no momento da crise da chanchada, em parte causada pela expansão da TV no Brasil, novo meio que herdou a cultura do rádio que permeava o cinema popular. Eficiente na escolha de um "modo de produção" factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos

partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema — foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na "estética da fome", em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno que, na Europa, tematizava a questão da subjetividade no ambiente industrial em outros termos.

Os filmes documentários e os primeiros longa-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira "descoberta do Brasil", expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época. O Cinema Novo, em sua feição original, anterior ao golpe militar de 64, tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*. Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária, como já observei, e começa a discussão sobre os imperativos do mercado e os problemas de sua morte ou continuidade. Ao mesmo tempo, lança o desafio dos filmes reflexivos, os que tematizaram de frente o golpe, com destaque para *O Desafio* (1965), *Terra em Transe* (1967), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968) e *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1969). Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe — o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância.

Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade — do povo, da formação social, do poder efetivo — antes inoperante. E a exasperação causada por este reconhecimento se explicitou em *Terra em Transe*, filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política. Sua reflexão sobre o fracasso do projeto revolucionário, inscrita no seu próprio arrojo de estilo, ressalta a dimensão grotesca do momento político, a catástrofe cujos desdobramentos são de longo prazo, numa síntese dos "descaminhos" da história que teve efeito catártico na cultura. Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas

da direita conservadora que será efetuado pelo Tropicalismo a partir de 1968.

Esta data serve aqui de emblema pois o Tropicalismo corresponde a um conjunto de criações de grande impacto que ocorreram entre a segunda metade de 1967 e dezembro de 1968, quando o governo impõe o Ato Institucional nº 5 que inicia o período mais repressivo da ditadura. Seu núcleo maior estava na música popular. Os festivais da Canção promovidos pelas redes de televisão foram o espaço de onde emergiu a ruptura de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda em 1967. Em 1968, é lançado o disco coletivo *Tropicália*, nomeado a partir de uma canção de Caetano que, por sua vez, tomava a expressão "tropicália" de uma instalação de Hélio Oiticica, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em maio de 1967, época em que *Terra em Transe* foi exibido na mesma cidade. No teatro, 1967 foi o momento de encenação, pelo Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez Correa, da peça *O Rei da Vela* escrita em 1933 por Oswald de Andrade; e 1968 foi o ano da encenação de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, também dirigida por José Celso. Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop* que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a

sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha*, *Macunaíma*, *Brasil Ano 2000*), os artistas trabalham com maior nuance as ambigüidades do fenômeno Carmen Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional.

Um dado central no biênio 67/68, que terá conseqüências na emergência do Cinema Marginal em 1969, é a recusa de uma visão dualista do Brasil. Esta sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional. O Tropicalismo, de modo especial, instaura uma nova forma de relação com tais influxos externos e produz o choque com suas colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, do alto e do baixo, do país moderno — em pleno avanço econômico e urbanização — e do país arcaico, este que até setores da esquerda cultivavam, no plano simbólico, como reserva da autenticidade nacional

ameaçada. Em sua montagem de signos extraídos de contextos opostos, o Tropicalismo promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma*, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Omar e Júlio Bressane, cuja obra é feita de invenções-traduções que convocam um amplíssimo repertório.

A cultura brasileira do final dos anos 60, digamos pós-*Terra em Transe*, representou a perda de inocência diante da sociedade de consumo, e mobilizou o dinamismo do próprio mercado para tentar uma radicalização de seu poder dissolvente do lado patriarcal, coisa de família, da tradição nacional. Ao mesmo tempo, introduziu neste dinamismo moderno uma leitura desta tradição que, embora irreverente, marcou uma continuidade das referências e sublinhou o que havia de "questão nacional", modernamente entendida, naquela esfera do processo cultural, mais nítida em sua internacionalização. As descontinuidades e o tom enigmático de sua representação foram analisados, por parte da crítica, como uma versão moderna de esquemas alegóricos tal como analisados por Walter Benjamin em textos que redefinem as relações entre o mundo moderno e o barroco, ou as relações entre

alegoria, representação e temporalidade. A matriz benjaminiana inspirou nova reflexão sobre as vicissitudes da revolução brasileira — essa que o golpe de 64 travou — e sua representação nas artes. A experiência então recente de malogro podia ser associada à constelação de momentos da história em que movimentos promissores sofreram solução de continuidade, trazendo à tona as "interrupções" e a face descontínua da história quando esta é observada do ponto de vista dos vencidos, dos projetos abortados. A colagem tropicalista apresentaria um inventário das descontinuidades da história dos vencidos, cujo termo final seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, em especial a morte de dois sujeitos históricos: a do proletariado no seio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização.

Representação da experiência dos vencidos, tematização do colapso dos sujeitos históricos "clássicos" — estes são dados centrais da postura do Cinema Marginal que, tanto quanto a própria geração do Cinema Novo, deu andamento, mas em outro estilo, às interrogações vindas da Tropicália. A nova geração não reivindica possuir um mandato popular, não supõe a "comunidade imaginada" da nação de que seria porta-voz[5]. Em filmes como *Orgia* (Trevisan, 1970), *Jardim das Espumas* (Rosemberg, 1969), *O Anjo Nasceu* (Bressane, 1969), a tônica dominante é de errância por um espaço que se afigura como *um* inferno, inserção numa história que é violência e corrosão,

sofrimento que não se redime. Tal iconoclastia é correlata às rupturas trazidas pelo "teatro de agressão", especialmente do grupo Oficina; e uma nova política do corpo gera nas telas rituais que afirmam a liberação sexual em curso. A provocação tem como alvo as tradições cristãs associadas aos donos do poder; e quer dar expressão ao leque de subculturas dos grupos marginalizados, em choque direto com um provincianismo que, naquele momento, recebia um impulso militar. Nos momentos em que é mais decisivamente experimental, o Cinema Marginal é radical na ironia quando esvazia a própria ordem das narrativas, seja em *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1970) e nos filmes da produtora *Belair*, de Bressane e Sganzerla. Em tudo a contestação ao Cinema Novo é avessa às adaptações da linguagem aos parâmetros de mercado que, a partir do final dos anos 60, este movimento assume, preocupado em garantir a continuidade de um cinema nacional menos ansioso por uma Revolução, de resto já fora do centro. Embora alvo do ataque dos mais jovens, a busca cinemanovista de uma linguagem comunicativa tem algo de peculiar, pois se faz dentro dos postulados do cinema de autor, sem uma política de produção empenhada na consolidação de gêneros estáveis, privilegiando obras que nos deram exemplos notáveis de linguagem moderna: *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972), *São Bernardo* (Hirszman, 1972) e *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1972). No caso de Glauber, há inclusive a tônica do

experimentalismo, de *Câncer* (1968/72) a *A Idade da Terra* (1980), embora ele tenha polemizado com Godard, em *Vento do Leste*, em favor do filme de mercado como fator de institucionalização de cinemas nacionais no Terceiro Mundo.

Há nuances nos movimentos dos cineastas nos dois pólos da polêmica e esta ganha novos contornos a cada fase, entre 1969 e 1973. De qualquer modo, pode-se dizer que o cinema moderno brasileiro entra o período da abertura política, 1974/79, alimentado por estes debates entre uma estética atenta ao que é aceitável no mercado — é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação "mercado é cultura", de Gustavo Dahl — e uma estética que, com todos os riscos, entendia que a via do modernismo implicava a continuidade da experimentação. Nos anos 70, a divergência dos grupos se expressa na pertinência ao esquema Embrafilme ou na pertinência ao "salão dos recusados", mas seria simplificar demais o processo do cinema moderno se reduzíssemos seu movimento a esta luta bipolar. Outras tendências e outros autores se fizeram presentes ao longo dos anos 70, fora de tal classificação, sempre enfim esquemática. Neste período, os dados mais característicos do cinema moderno se atualizam e se renovam com consistência em filmes de cineastas como Ana Carolina (*Mar de Rosas*, 1976), Carlos Alberto Prates Correia (*Perdida*, 1976, e *Cabaré Mineiro*, 1980), Jorge Bodansky/Orlando Senna (*Iracema*, 1974) e

Arthur Omar (*Triste Trópico*, 1974), para citar apenas o trabalho dos que, não mencionados aqui nos elencos do Novo e do Marginal, revigoraram, ao longo dos anos 70, a pesquisa de linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país. A realização de filmes de impacto atesta a hegemonia da tradição moderna até o início dos anos 80, e tomo aqui como ponto limite simbólico desta vitalidade o ano de 1984. Este é o ano de *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira), que fecha o diálogo do Cinema Novo com Graciliano Ramos, cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo no momento em que se consolida a abertura. Dado mais decisivo, é o ano do filme-síntese *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, obra que recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional e o faz com densidade, pois encaminha seu debate com a história e com os anos de ditadura a partir de múltiplas estratégias que recapitulam, por sua vez, a tradição do documentário no Brasil — incluída a experiência então recente das reportagens da televisão. Estão aí condensados vinte anos de regime militar, no limiar da Nova República que, curiosamente, veio, a partir de 1985, definir o marco mais decisivo de atomização e perda de *élan* — embora não o desaparecimento completo — da constelação moderna. Esta, na segunda metade dos anos 80, esgotou seu dinamismo e se dissolveu num

contexto em que as forças vivas já são outras. Consolida-se neste momento uma tendência já presente no início da década de 1980, quando o cinema moderno, no que toca à originalidade de estilo, havia perdido densidade, em meio a impasses na política de produção do dito "filme cultural", e havia apresentado clara dificuldade de adaptação às novas demandas do processo cultural. Já presente no início dos anos 80, o processo de dissolução do moderno se escancara com a Nova República que enterra de vez uma matriz para pensar o cinema e o país. A discussão de novos desenhos institucionais adequados aos novos tempos se instala mas não consegue quebrar a inércia do aparato de produção montado, enquanto o teor do cinema efetivamente realizado consolida a dissolução das referências culturais que atuavam desde os anos 60. Claro que, ao longo deste período, até o colapso de 1989/90, alguns dos cineastas mais experientes continuaram seu percurso, mas já como exemplos de um estilo de cinema feito segundo o que já era fórmula estratificada, em um momento em que os que tinham mais voz no esquema de produção em torno da Embrafilme já representavam os setores mais refratários às condições postas pela nova ordem do audiovisual. A marca dos anos 80, principalmente em sua segunda metade, se deslocou, sem dúvida, para um cinema que, em nova chave, recusou os modelos da constelação moderna até então ainda hegemônicos.

Minha descrição do que identifiquei como constelação moderna do cinema brasileiro a caracterizou como um processo dotado de uma clara unidade que não se abalou, pelo contrário, se alimentou das polêmicas e rupturas que marcaram o período mais vigoroso do cinema feito no Brasil. No breve retrospecto, procurei destacar um tipo peculiar de ajustamento entre as propostas estéticas — o tipo de cinema que respondeu às inquietações das gerações que nele se engajaram — e as condições sócio-econômicas do país, dentro do processo de modernização que, acelerado a partir do final dos anos 50, provocou, de início, ventos favoráveis à produção de cinema, mas acabou por mostrar seus efeitos mais adversos nos anos 80, com a hipertrofia da TV e a nova ordem planetária na esfera do audiovisual. Tal como foi observado, há uma nítida correlação entre este processo de expansão econômica e a modernização cultural no período. O debate estético evidenciava um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, trazendo, ao mesmo tempo, uma articulação muito específica com a "questão nacional", traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito. Claro que, ao focalizar

tal experiência, não pressuponho que a constelação moderna, com sua peculiar articulação, constitua uma referência exclusiva para o cinema de hoje, ao se pensar o diálogo dos cineastas com a tradição e o problema da viabilidade da produção, em franca retomada. Sem dúvida, o cinema moderno tem sido objeto de maior atenção; continua o mais freqüente ponto de referência. O que se explica não somente por sua relativamente longa duração (em termos do cinema brasileiro), ou por sua proximidade em face do momento atual, mas também porque é inegavelmente a referência mais rica, quando comparada com o que veio antes e mesmo com o que se configurou de novo nos anos 80, antes do colapso.

Em verdade, não houve condições para um forte cinema clássico brasileiro no momento em que este foi procurado e tinha sentido enquanto proposta. Sua estética exigia, em 30, 40 ou 50, um aparato de produção e distribuição fora do alcance, o que tornou instáveis, rarefeitas, problemáticas ao extremo, as tentativas de um estilo hollywoodiano no Brasil. Tal período se pautou por uma tensão específica entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica típicos de uma ideologia industrialista — a qual testemunhou uma prática do "cinema de padrão internacional" muito aquém do desejável — e um cinema popular pragmático, viável e "enraizado" (a chanchada). Este último foi mais bem-sucedido porque se valeu da parceria produção-exibição, buscou forte apoio na música popular

e no carnaval, embora tenha sempre se processado dentro de limites claros e, desde sua primeira concepção, já tenha se desenhado em termos modestos e com clara consciência de sua condição subalterna no mercado.

Na outra fronteira do processo, quando a constelação moderna se desvitaliza, sem dúvida há um espírito de retorno a uma textura de imagem que retoma o eixo Vera Cruz-cinema publicitário, embora na nova realidade a mentalidade dos jovens cineastas não fosse, nem poderia ser "clássica", industrialista, nos termos dos anos 50. De qualquer modo, o cinema que se adensou em meados dos anos 80, que se destacou em festivais e debates, afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno, principalmente no que diz respeito à preocupação com um "estilo nacional" ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea. Sem descartar a experiência do cinema moderno na adaptação do "modo de produção" à realidade brasileira, o novo cinema dos anos 80 afastou-se de seus temas e estilos, enterrou a estética da fome, afirmou a técnica e a "mentalidade profissional".

Nos anos 80, as transformações do cinema brasileiro emergiram de diferentes focos — São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro — mas o pólo emblemático do novo cinema foi a produção paulista. Se é possível observar que um novo *design* se esboça no inicio da década, a partir

de filmes como *Eu Te Amo* (Jabor,1981), seu desenvolvimento mais orgânico e articulado numa produção diversificada se dá, para valer, em São Paulo, quando uma nova geração pratica uma cinefilia reconciliada com a tradição do "filme de mercado" sem os resíduos nacionalistas do "mercado é cultura" derivado do Cinema Novo. São realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 80; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o "primado do real", o perfil sociológico das preocupações. Alguns críticos associaram tal ênfase no "profissional para mercado" à idéia do pós-moderno, em voga desde então, traço que, por outras vias, sinaliza o seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo. Diversificada em suas propostas, nem sempre restrita ao figurino desenhado acima (as diferenças são nítidas entre Suzana Amaral, Chico Botelho, Djalma Batista e Sérgio Bianchi, por exemplo), a experiência paulista se empenhou no ajuste às novas condições de um Brasil onde a urbanização avança mas o cinema se retrai, sendo precocemente atropelado pelo aguçamento da crise econômica e política do cinema brasileiro. E o colapso de 1990, talvez pela proximidade, estabeleceu um hiato radical que projetou sobre toda a produção anterior a pecha de ciclo encerrado. A própria noção de "renascimento", então em voga,

sinalizou este sentimento de descontinuidade ainda vigente, cujos termos e conseqüências só poderão, no entanto, se definir melhor na medida em que o processo avance.

As vicissitudes do cinema brasileiro no início dos anos 90 repunham o fantasma da sucessão dos ciclos que, em determinado momento, parecia ser etapa superada. Travado, o sistema — cuja dissolução precoce tanto preocupou Paulo Emilio — parece estar sempre em formação, talvez porque condenado pela história maior a não se consolidar. O tempo parece apenas mudar a forma, e também a força, dos seus obstáculos. O que, dada a sofisticação e novidade radical dos entraves em torno de 1990/93, projetou sombras de uma crise crônica e insuperável para uma cinematografia que passou a partilhar seus dramas de sobrevivência e desenvolvimento com um elenco enorme de experiências nacionais em que a nova cifra do debate era a esfera do "audiovisual" em seu conjunto, sinal de uma condição subalterna do cinema que invertia as hierarquias do passado na constituição da esfera pública de massas. Se até os anos 60 não parecia insensato pensar, na América Latina, um projeto de cultura popular urbana com os cineastas na ponta, a partir dos anos 80 ficaram claros os limites de tal projeto. Este afirmou, sem dúvida, seus méritos estéticos, mas tal qualidade não se confundia com o que, enfim, permite viabilizar uma produção cinematográfica estável dentro de um sistema de cultura industrial de grande audiência, se é isto o que

se deseja. No Brasil, a constituição de uma continuidade vigorosa no plano do cinema, ao contrário do que aconteceu com a música popular, se prejudicou diante de diferentes conjunturas desfavoráveis ao longo do século.

Focalizei aqui a constelação moderna que foi hegemônica por mais de duas décadas. Tal constelação foi produto de duas gerações que viveram condições materiais particulares que alguém, *a posteriori*, pode julgar mais amenas em face dos outros momentos do cinema brasileiro: afinal, o cinema moderno engatou na modernização exatamente no interregno em que esta abriu espaços para o nacional-desenvolvimentismo alavancado pelo Estado, entre os anos JK (1956/60) e o período Geisel (1974/79). Foi, portanto, um cinema embalado pelos influxos gerados pelo modelo substituidor de importações hoje transformado em arcaismo pela nova ordem internacional. O essencial, porém, é que o mérito maior deste cinema moderno, em seus momentos mais fecundos, foi saber, acima de tudo, "capturar o tempo", entender o mecanismo mais fundo dos entraves então vigentes ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los (desta frustração, os dados mais simbólicos no período clássico são o percurso de Lima Barreto e as vicissitudes do próprio Alberto Cavalcanti no Brasil dos anos 50).

Se o cinema moderno encontrou seu ponto de esgotamento, cabe observá-lo como um dado, entre outros, de repertório, sem a ilusória busca de fórmulas a repetir. Na conjuntura atual, o sentido de "capturar o tempo" — intervenção apta a adensar e definir a personalidade e os horizontes do novo cinema — é necessariamente diferente do que foi em qualquer momento mais ou menos feliz do passado. Desde 1993, quando a nova produção se tornou visível, adquirindo maior densidade a partir de 1995, sua variedade de estilos tem dificultado a caracterização de tal "personalidade". O dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor. E o dado curioso desse "viva a diferença" é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido. Mais aberto a parcerias e talvez menos soberbo na postura, ele ou ela continuaram como força maior na constituição de um pólo de qualidade na produção. O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo.

A nova forma de apoio à produção favoreceu tal clima, pois estabeleceu um guarda-chuva generoso que abriga a variedade. A lei do audiovisual — esquema de isenção fiscal que faculta às empresas um mecenato feito às custas

do próprio governo — tem sido o grande suporte do cinema, oferecendo uma moldura para a liberdade de estilo, desde que se tenha acesso mundano, e de classe, aos "canais" para captar recursos junto às empresas ou a governos locais que procuram favorecer a descentralização. A escolha entre a inserção no circuito do "cinema de arte" ou a tentativa de comunicação com o grande público depende fundamentalmente dos realizadores, pois não há pressão imediata por retorno de capital, valendo mais a convicção pessoal que dirige o projeto numa direção ou noutra. Dentro da brecha criada pela legislação, os cineastas vão trabalhando, cada vez mais cientes de que podem estar vivendo uma bolha de produção com morte anunciada se não houver imaginação capaz de produzir uma política de que o cinema ainda carece.

Quando observo a ausência de debate, isto vale acima de tudo para a relação estética com o passado. O cinema da década exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas. Privilegiou alguns dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizaram os temas da migração, do cangaço e da vida na favela, num retorno a espaços emblemáticos do Cinema Novo. Certos núcleos temáticos se recompuseram, como a questão da identidade nacional, e permaneceu o recurso a esquemas alegóricos na representação do poder. Mas há agora nítidas diferenças na forma de se entender o papel da fotografia, do cinema e da televisão na formação do

sujeito, e na maneira de se conceber o jogo de poder no qual os produtores de imagem estão inseridos, numa tônica bem distinta daquela que tendeu à heroização do cineasta independente como revelador de um Brasil-verdade para os brasileiros, tal como vimos nos anos 60 e 70. O cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, ressalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da própria experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade. Digamos que perdeu a inocência, que conduz seu trabalho já não mais tão convicto da legitimidade "natural" de seu encontro com o homem comum, com o oprimido. Perdeu as certezas típicas daquela época em que a cinefilia continha, em si mesma, uma forte dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade. Não reitera, pelo menos com o mesmo vigor, aquela fé na vocação emancipadora de uma prática que, uma vez inspirada numa postura contestadora a Hollywood, desencadearia um processo de desalienação. Não vivemos mais o tempo em que o cineasta se via como portador de um mandato que, no caso brasileiro, se concebia como vindo do próprio tecido da nação, suposto muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos que

resultaram, para o cineasta brasileiro, neste sentimento de perda do mandato, de fim daquela utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem dos autores que vivem ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduzem em seus filmes a mesma convicção de serem porta-vozes da coletividade. Há excessões, mas este terreno hoje está mais do que tudo incorporado à retórica da Rede Globo de Televisão, com sua versão industrializada e mercadológica do nacional-popular bem estampada nas novelas e nas minisséries, produtos que, para alguns cineastas (Fábio Barreto, Sérgio Resende), funcionam como referência legítima e, para outros (Tata Amaral, Murilo Salles), como alvo de uma crítica estética que se articula à própria maneira como focalizam, no próprio enredo de seus filmes, a interferência da televisão na sociedade brasileira. Sem retomar aqui a questão do nacional-popular, ainda residualmente em pauta na cultura, quero apenas lembrar o quanto, já na década de 1970, houve um percurso polêmico em torno dela, seja no debate entre os militantes dos Centros Populares de Cultura e o cinema de autor dos cinemanovistas, seja na querela que opôs Glauber Rocha e os defensores de uma arte pedagógica por ocasião do lançamento de *Terra em Transe* que colocou em questão muitos dos pressupostos que alimentavam a idéia do mandato popular de que o artista se investia. Ressaltei na

abertura deste artigo como, no início dos anos 70, se fazia presente o senso de uma crise da história e do cinema que contrastava com as esperanças do início dos anos 60. Era o momento em que se configurava melhor a questão da "ameaça interna" representada pela televisão, num sistema da mídia que veio se complicar aos olhos dos cineastas mais claramente depois de 1969, pois antes estavam totalmente voltados para o pesadelo maior da dominação do mercado por Hollywood. Tal "ameaça" era efetiva não somente por força da hipertrofia peculiar da TV na sociedade brasileira, mas também pelo seu divórcio, favorecido pelas leis do país, com o cinema local que muito perdeu comercialmente em função disto. Compôs-se um quadro de desconfiança mútua que, apesar de algumas iniciativas pontuais, ainda persiste, e o cineasta enfrenta uma difícil equação: de um lado, é a pressão vinda da retração do mercado cinematográfico, correlata ao consumo doméstico da TV; de outro, é a força renovada do cinema americano após sua revolução *high tech* feita a partir de *Guerra nas Estrelas*.

Nos anos recentes, saído de sua crise maior (a de 1990), o cinema brasileiro se recompôs, mas sem conseguir resolver nenhum desses dois pólos da equação que expressa sua fragilidade institucional, ressalvadas suas conquistas estéticas. De certo modo, pode-se observar o esforço atual como reedição, em nova conjuntura, da mesma luta contra o fantasma do desencanto que era, em

1973, o pano de fundo da fórmula provocadora de Paulo Emilio: na economia do cinema brasileiro, o subdesenvolvimento não é uma etapa, é um estado. Dados os impasses atuais, não se pode vislumbrar ainda o momento em que poderemos descartá-la.

Notas

1. Este artigo é versão atualizada de texto publicado no livro-catálogo da retrospectiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal organizada, em Turim, por Marco Giusti e Marco Melani, em novembro de 1995, dentro do Festival Internazionale "Cinema Giovani". Ver *Prima e Dopo la Rivoluzione: Brasile Anni '60, dal Cinema Novo al Cinema Marginal*, organizado por Marco Giusti e Marco Melani (Turim, Lindau Editore, 1995).

2. Para um comentário sobre a estratégia de Paulo Emilio em face da questão do sistema formado pela dinâmica autor-obra-público e pelo diálogo entre os filmes, ver meu artigo "A estratégia do crítico", em *Paulo Emilio: um intelectual na linha frente*, coletânea de textos de Paulo Emilio organizada por Carlos Augusto Calil e Teresa Machado (São Paulo, Brasiliense, 1986). Nesse artigo, procurei analisar de que forma a noção de sistema, cunhada por Antonio Candido para pensar a formação da literatura brasileira, era uma premissa que, embora não explicitada por Paulo Emilio, orientava o seu texto. Este é, em verdade, um astuto exercício de pensar um "sistema" do cinema brasileiro sabendo-o algo não consolidado como comunicação de massa, a noção de sistema funcionando para o crítico como idéia reguladora para avaliar a história de uma formação truncada.

3. O manifesto "Luz e ação", assinado por Glauber, Joaquim Pedro, Leon Hiszman, Nelson Pereira, Carlos Diegues, Walter Lima

Jr. e Miguel Faria Jr., também de 1973, é outro documento da época que, não por acaso, bate na tecla da continuidade. Sua tônica é de convite, dirigido aos cineastas de todas as tendências (nem tanto), aos críticos e ao próprio esquema de poder, para uma mobilização que suscite novas idéias, compatíveis com o ideário do grupo, capazes de fazer o cinema brasileiro sair da crise. A idéia de superação de impasses é entendida como dar andamento à experiência e aos exemplos de invenção que o próprio retrospecto do Cinema Novo contido no manifesto evoca. Ou seja, apesar das habituais estocadas claramente dirigidas ao grupo do Cinema Marginal, o manifesto se define como abertura de um diálogo, lembrando que a continuidade depende da manutenção do contato com o público — forma de sugerir o que em pouco tempo estaria traduzido nas gestões da Embrafilme e no esforço de conquista de mercado quando os controladores do Estado foram convencidos de que a continuidade significava o diálogo com a geração e a área de influência do Cinema Novo.

4. Sobre estas formas de consciência do atraso, ver os comentários de Antonio Candido às formulações de Mário Vieira e Mello inseridos no seu artigo "Literatura e subdesenvolvimento" (*Argumento*, n. 1, outubro de 1973).

5. Uso a expressão "comunidade imaginada" no sentido cunhado por Benedict Anderson, em sua análise do conceito de Nação. Ver *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (Londres, Verso, 1983).

Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor

A Modernização Conservadora e a Crise do Cinema Brasileiro

1964. O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha,1964), e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) — é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo "cinema de autor" para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução.

1984. A abertura política e a articulação de um governo civil, a luta pelas diretas e o clima de transição vivido pela sociedade encontram um cinema brasileiro em crise de produção, num quadro em que se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme. A concentração do debate na questão institucional mal consegue abafar o desconforto diante do desempenho cultural do cinema, seja dos diretores mais experientes, seja dos jovens. Embora tenhamos valores novos em plena atividade, a renovação geracional está cheia de problemas e o momento não propicia a ascensão rápida de talentos tal como ocorreu ao longo dos anos 60. Na produção mais visível no mercado, os destaques de 1984 correspondem a trabalhos de cineastas veteranos que realizaram agora antigos projetos ou a eles voltaram em função do novo clima social e político: *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira) e *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho).

Colocando esse confronto 1964/84 com tal ênfase no contraste entre um momento aglutinador, cheio de promessas, e um momento rarefeito de novas propostas capazes de provocar polêmicas mais vivas, estabeleço uma oposição tipo positivo/negativo separando os dois extremos. Na luz, teríamos a idade heróica do Cinema Novo, tônica dominante de uma fase onde nem tudo era a "estética da fome", mas quem definiu os caminhos e acirrou as polêmicas foram os jovens universitários, os intelectuais e os críticos empolgados com o neo-realismo

e a Nouvelle-Vague. Na sombra, teríamos o momento atomizado da produção atual, com seu regime de sobrevivência a todo custo, onde o desgaste das fórmulas de sucesso e o exercício penoso da autoria, dentro e fora do mercado, definem um quadro de crise.

Essa oposição a seco, luz/trevas, é redutora. Afinal, o cotejo entre os dois momentos exige que a atenção se volte para algo mais do que as obras máximas, os picos de referência. A baixa cotação atribuída ao presente, este sublinhar do lado anti-heróico do cinema da nova transição, se não nasce, pelo menos se adensa em função de um olhar que não leva em conta as gestações, as manifestações mais fragmentárias do que hoje se está a definir novas respostas de trabalho dentro de um cinema que opera em condições adversas e busca soluções para um impasse econômico, estético e cultural. O panorama recente, se observado a partir da experiência do documentário, pode produzir uma comparação sem tal contraste claro/escuro antes sugerido, pois a produção apresenta uma diversificação de linguagens e preocupações, um enfrentamento de problemas que conta, inclusive, com a herança dos anos 60 e sabe, nos melhores casos, trabalhar certos temas sem as ilusões do passado. Se sublinharmos experiências regionais, podemos destacar a emergência de nova produção no Sul do país e, em diferentes centros, a presença de um cinema jovem concentrado no curta-metragem; e o caso de São Paulo condensa o fluxo de

uma nova geração para o longa, geração disposta a promover um rearranjo nas relações do cinema brasileiro com o espaço urbano, a sexualidade, as propostas alternativas de cultura e os gêneros de mercado, como a comédia erótica e o filme sertanejo. Por outro lado, o que apontei como caráter atomizado, disperso, da produção recente, em termos mais otimistas pode ser visto como a prática, mesmo que desajeitada, de um pluralismo mais adequado para um cinema preocupado em dar conta dos diversos aspectos da experiência social. Há, no momento, a convicção, acompanhada de alívio ou preocupação, de que o cinema brasileiro, se agora incapaz de grandes sínteses e de algo do porte da obra de Glauber, caminha menos culpado, sem carregar o peso das grandes decisões nacionais, sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmara um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade.

Sem nostalgias, deve-se apostar no dado de que a crise presente, tal como outras, traz consigo impulsos de mudança e renovação, embora seja nítido que o cinema brasileiro mais jovem careça de obras mais consistentes, filmes aptos a mostrar o lado virtuoso da nova liberdade de cineastas menos dados à síntese e que assumem um toque de antintelectualismo em oposição à melhor tradição do cinema brasileiro moderno.

A discussão de cinema, no aspecto expressão e cultura, voltou a se aquecer nesses anos de abertura, após um bom período de puro economês. Sente-se que há um nó a desatar, nó que se vem criando por mais de uma década, às vezes em sintonia com as crises políticas do país, às vezes como resultado de fatores internos à atividade cinematográfica. Meu retrospecto procura oferecer uma visão de conjunto das tendências criativas do período 1964/84, destaca alguns protagonistas e suas respostas a diferentes conjunturas; na sua brevidade, comenta aspectos de um movimento geral de transformações do cinema brasileiro em condições de produção cada vez mais complexas. Consciente dos fechamentos, aponto nesta introdução uma crise que pesa sobre todos, mais decisivamente sobre os estreantes, cuja luta na conquista de espaço é pesada. No entanto, em termos da consideração da qualidade e vigor dos filmes, seria simplismo começar pelo diagnóstico de que o estado atual de coisas é resultado de vinte anos de repressão.

O cinema caminha na sociedade e o brasileiro sofre as pressões advindas de um regime político conservador, dos interesses multinacionais no mercado; ao empecilho constante de uma infra-estrutura acanhada — subdesenvolvimento econômico do cinema já quase secular —, o período pós-64 acrescentou a ação mais nítida da censura policial, dando exemplos de violência desde o primeiro

momento do golpe (desmantelamento dos Centros Populares de Cultura); seguiram-se os problemas de filmes do Cinema Novo, a instalação de clima encorajador da autocensura e, ponto mais radical, o fechamento depois do AI-5, que atingiu grande parcela da produção independente de autores ligados ao que ficou rotulado de cinema marginal (1969/73) e adiou a circulação, até 1979, de filmes como *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971), *Os Homens Que Eu Tive* (Teresa Trautman, 1973) e *Iracema* (Bodansky/Senna, 1975); *Em Nome da Segurança Nacional* (Renato Tapajós, 1984) é exemplo da vigência do problema. A censura teve peso considerável no período 1964/84, mas é necessário lembrar que o efeito desse fator na qualidade não é automático, assim como não o são os efeitos da abertura; a curva da criação, os momentos densos de produção de trabalhos de maior significação cultural, os lances mais ricos de debate apresentam uma configuração que surpreende a quem se apóia demais no fator repressão para explicar a pobreza de certas obras ou de toda uma safra de filmes. Talvez encontremos mais obras de interesse e qualidade no período mais sombrio, até meados da década de 1970, do que no período de crescente e gradual respiração política, com seus avanços e recuos.

Nos últimos anos, o relaxamento da censura é apenas um aspecto de uma rede mais complexa de dados estimulantes ou inibidores. O fenômeno *Cabra Marcado* e

outros mostram as possibilidades abertas pela circulação menos cerceada de filmes, mas a maior liberdade no tratamento do sexo e dos conflitos políticos — sintoma da articulação entre cinema e movimentos sociais — não garante a presença da invenção rica, não resulta automaticamente em filmes destinados a ter mais espessura pelo fato de serem *a respeito de* algo que nos interessa.

A melhor caracterização dos problemas do cinema brasileiro no período exige uma atenção maior às transformações sócio-econômicas mais gerais ocorridas no país. A modernização conservadora atou expansão industrial e arrocho salarial, crescimento urbano e favelização, alterou o perfil dos empregos, com maior presença na esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração da qualidade de vida na cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional. Nesse processo, se houve a emergência do jovem em duas esferas — a do consumo e a das aspirações revolucionárias —, esta tem convivido com as alterações no modo de produção de entretenimento e cultura em larga escala. De um lado, tivemos a consolidação da hegemonia da indústria cultural — à frente, a expansão da TV — e, de outro, o mecanismo compensatório dos ajustes do aparelho de Estado para implementar políticas culturais nas áreas prejudicadas por tal hegemonia. Nesse quadro de expansões e contrações rápidas, o cinema tem se agitado, vivendo as vicissitudes do nacionalismo dessas políticas de

cultura oficiais e sendo ultrapassado pelo vigor de outros segmentos da cultura de massa cuja dinâmica está mais atrelada a ondas internacionais. E seu drama maior tem sido a própria viabilização de projetos, embora, dentro de condições menos precárias do que em épocas históricas anteriores.

Desde 1964, algumas euforias foram sabotadas pelo tempo; a agitação em torno de diferentes fórmulas, ora ousadas, ora tímidas, ora cínicas, acabou se constituindo numa pedagogia muito diferente daquela que os cineastas tinham idealizado para o povo brasileiro, uma pedagogia dirigida a eles próprios, na qual a interlocução com a sociedade e com a linguagem do cinema foi, nos casos mais felizes, engendrando descobertas de valor vitórias sobre a condição desfavorável do cinema, que se tornou mais aguda à medida que todo o avanço tecnológico do país se canalizou, na área da indústria cultural, para a televisão. Esta é veículo de massa de outra natureza e possui condição diversa na ordem internacional das comunicações. Na integração via satélite, a modernização brasileira consolidou as redes nacionais e colocou a TV no trono de forma peculiar, numa hipertrofia do veículo não encontrada sempre, em qualquer país. Enquanto a esfera eletrônica de consumo de cultura e secreção de ideologia se move apoiada no próprio modelo de desenvolvimento patrocinado pelo regime, o cinema recebe os golpes da

inflação, da crise urbana, da vigência do padrão-dólar na economia.

No início dos anos 60, era o Brasil em tempo de cinema, o jovem cineasta a fazer as revisões críticas e vislumbrando a decolagem num momento em que o efeito maior da TV — cujo desenvolvimento não era comparável ao de hoje — parecia ser o de esvaziamento da chanchada dos anos 50. Agora, com a economia do audiovisual girando em torno do vídeo, o tema do debate é a crise do cinema, particularmente visível no Brasil, não suas promessas. É dentro de uma nova configuração dos meios de comunicação depois do "milagre" que o cineasta brasileiro olha a tradição, examina a situação presente e trata de encontrar o seu lugar.

O Cinema de Autor, a Comunicação e o Nacionalismo

Há cineastas que assumem: "filmarei a meu modo, definirei minha poética", e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. Cito Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andréa Tonacci, Luis Rozemberg, Arthur Omar. Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Cito Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira, Hector Babenco. Há cineastas que buscam variados

compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Cony Campos, realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legalidade maior e o risco da invenção.

Inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, o cineasta brasileiro opta por um determinado tipo de cinema em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, num contexto cultural e ideológico específico. Em sua intervenção, vê sua necessidade de expressão, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem e sua relação com o espectador mediados por uma questão que permeia a produção e a crítica de cinema no Brasil: a questão nacional.

A organização tradicional do mercado exibidor em função dos interesses estrangeiros, a presença dominante dos filmes de países capitalistas, notadamente os Estados Unidos, as dificuldades de viabilização da produção brasileira são dados já antigos a marcar os debates, e, dos anos 50 para cá, tornou-se mais incisiva a dimensão nacionalista das propostas de maior repercussão, uma vez que a situação do cinema passou a ser avaliada numa conjuntura social em que o *leitmotiv* das discussões é o desenvolvimento e a liberação nacional. A conotação da palavra

desenvolvimento, a articulação do econômico com o político e o cultural têm variado, mas já se vão décadas em que se batem nas mesmas teclas da identidade cultural, da viabilização de um cinema nacional popular, da necessidade de comunicação com o público. O cineasta quer se expressar e, ao mesmo tempo, vê em si projetada uma missão: a de constituir e estabilizar um cinema nacional. Na expressão, levanta-se o fantasma da imitação, que pode "colonizá-lo"; a resposta do espectador é, no seu caso, imperativo de viabilidade econômica que tem uma dimensão política na batalha pela soberania. Isto dá uma conotação muito própria a todo e qualquer cinema que se faz no Brasil. A baliza do nacionalismo cria uma ótica particular na condução dos debates, levando certa crítica a dar realce, como expressão nacional, a muito que de precário o mercado exibidor oferece *made in Brazil*.

Obviamente, não descarto a relevância cultural de gêneros estáveis no comércio — a comédia erótica, o filme sertanejo, o infantil à Trapalhões. É legítimo desejá-los, discuti-los; ver neles dados que refletem características próprias à sociedade brasileira, tradições locais ou uma dinâmica do presente. Bem-sucedidos na comunicação, eles reiteram sua força mesmo em tempos de crise; o que, para um nacionalismo mais exarcebado, é motivo especial para apreciá-los, pois são tomados como focos de resistência de um cinema que se mostra enraizado, mantendo-

se vivo (por mais discutível que seja a idéia de raízes numa sociedade urbana de mercado). Neste meu balanço, são outros os critérios, o interesse maior não se situa aí. Privilegio o cinema de autor que assume uma relação mais tensa com as fórmulas muito codificadas ou apelativas. Desde o Cinema Novo, a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização em que, de diferentes modos e acoplando-se a diferentes agentes (bancos, outros produtores, o Estado, sindicatos, televisão estrangeira), podemos encontrar a figura do diretor a definir as diretrizes do trabalho e a imprimir um estilo na imagem e som, o qual aparece com nitidez no produto final. São óbvias as colaborações de equipe, mas uma boa perspectiva autoral se fez valer não só na produção alternativa, mas também no que há de interesse no chamado *cinemão*, com alto financiamento estatal, e na esfera do Cinema da Boca. Concentro minha atenção nos casos em que falar de um filme de *fulano* não fere a ordem dos fatos, tem sentido pleno.

O Cinema Novo Depois do Golpe

No início dos anos 60, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa

do cinema industrial — terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética —, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na "estética da fome", na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas.

A partir de abril de 64, a nova conjuntura política incide diretamente no trajeto do Cinema Novo; exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos; temos os filmes cujo tema, de forma velada ou não, é a atualidade política, o golpe militar, a derrota das esquerdas — *O Desafio* (Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em Transe* (Glauber, 1967), *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). E, de outro, a investigação de realidade e consciência do oprimido continua, agora em filmes preocupados com a passividade política do povo — como é o caso do gênero documentário no estilo cinema-direto, cujo exemplo mais importante é *Viramundo*

(Geraldo Sarno, 1965) —, ou empenhados em abordar em tom menos agressivo os mesmos temas da militância pré-64, dentro da geografia de sertão e favela, da problemática da pobreza, da migração, do marginalismo, como acontece em *A Grande Cidade* (Diegues, 1965). Há uma autocrítica no Cinema Novo que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de um cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular, e define uma postura de análise do social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionária.

Preocupado com a resposta de público (não havida), o cineasta enfrenta agora um desafio que tem várias dimensões. Se há, nesse período pós-64, a situação crítica de um cinema político tratando de encarar a nova realidade, há também, nesse mesmo cinema, a disposição de continuar a experiência de modernidade já presente em filmes anteriores ao golpe, pois nem tudo na militância de 1960 era intenção pedagógica. Com a perspectiva autoral, houve espaço para a expressão pessoal e a invenção de soluções que, embora problema para a comunicação mais imediata, conferiram aos filmes uma densidade poética e uma dimensão de ambigüidade, interrogação, responsável por sua maior consistência. Na nova fase de reflexão sobre o Brasil, é preciso não abandonar aquela

apropriação original de elementos do cinema moderno ocorrida em *Vidas Secas*, com sua ação rarefeita e sua escassez de som, notável, original; em *Os Fuzis*, com sua estrutura dramática estranha ao naturalismo; e em *Deus e o Diabo*, forte matriz de um cinema-ritual, reflexivo, ativado por uma câmara na mão, tensa e em movimento, e por uma montagem de rupturas, desequilíbrios e contrastes.

1. A câmara na mão

A apropriação que o cinema de autor fez da câmara na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao *underground* norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso do cinema. Traço forte do Cinema Novo, ela é redefinida nas experiências de Bressane e Sganzerla, retomada no cinema rústico de Candeias; está presente na comédia que dialoga com a chanchada, de *Macunaíma* a *Quando o Carnaval Chegar*, no Novo Cinema Popular de Nelson Pereira dos Santos (*O Amuleto de Ogum*, 1974), nos filmes de Bodansky e Orlando Senna, e é encontrada até mesmo no policial de Babenco. A câmara na mão explodiu no cinema brasileiro em *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), para dele não mais sair, consagrando fotógrafos como Dib Lutfi — quem não se admira da

movimentação de *O Desafio* e *Terra em Transe*? —, Afonso Beato e outros, marcando ao longo dos anos a própria dramaturgia do cinema brasileiro.

De 1965 a 1968, a demanda de comunicação e o simultâneo impulso de modernidade autoral marcaram uma nítida oscilação na postura do Cinema Novo. A proposta de um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional permanece mais uma palavra de ordem nos textos do que uma realidade na tela. O conjunto de filmes "mais comportados" que dialogam com a tradição literária — *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Capitu* (Saraceni, 1968) — mantém-se afastado do cinema brasileiro mais popular (no sentido de bilheteria) e, por outro lado, não se alinha ao padrão clássico do cinema norte-americano. O filme de autor trabalha sobretudo a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira — o cineasta assume de bom grado o novo *status* de sua atividade no contexto nacional — do que seu envolvimento na dinâmica da cultura de massa. O pólo-expressão, portanto, prevalece, apesar da mudança de tom na postura política. Joaquim Pedro comenta esses impasses numa entrevista de 1966, mostrando como seu filme não caminhou, como poderia, para o lado folhetinesco da estória

do padre inspirada no poema de Drumond, e sim para o tom reflexivo, lento, que o interessava. As tentativas de comédia mais comunicativa mostram um certo desajeito. Leon Hirszman faz *A Garota de Ipanema* (1967), primeiro filme a cores do Cinema Novo, para destruir o mito da garota e do bairro chique da Zona Sul — o filme desanda. *El Justicero* (Nelson Pereira, 1966) não é mais feliz no humor ambientado na Zona Sul do Rio de Janeiro. Solução mais ágil e inteligente é a do episódio de Roberto Santos em *As Cariocas* (1966), que conseguiu quebrar o gelo dos outros episódios do filme, dirigidos por Fernando de Barros e Walter Hugo Khoury. A política de "atingir o público" é dado forte no período, e Glauber exalta como pertencente ao Cinema Novo o maior sucesso da época: a competente comédia *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), marco do cinema moderno (aqui, via Leila de Diniz) em sua luta pela bilheteria.

Ao mesmo tempo, a série de balanços críticos das ilusões do intelectual, de que *Terra em Transe* é a obra-prima, está longe de assumir a linha da fácil comunicação. *O Desafio*, produção-relâmpago no calor da hora, mergulha no clima reflexivo, penoso, da fossa do jornalista e de sua amante burguesa, e documenta as manifestações da esquerda festiva; *Fome de Amor* é o filme exigente, alusivo, o confinamento numa ilha a servir de metáfora para a derrota; silencia, torna surdo o revolucionário depois da queda, cerca-o de figuras grotescas. Em *O Bravo*

Guerreiro, Gustavo Dahl — já naquele momento, teórico da conquista de mercado — assume sem concessão a via autoral num filme asceta, rigoroso, a fala política no centro da encenação, a intriga reduzida a discursos e conchavos, o confinamento do intelectual-político a se materializar no espaço visível na tela, que é um espaço de falas, até a derrota e o suicídio.

Aos reclamos de que o Cinema Novo só se ocupa de sertão e de favela, alguns filmes do período respondem com temas urbanos, de classe média; projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público, e o cineasta mostra-se severo com o mundo mesquinho, conservador, arrivista de uma pequena burguesia que aparece medrosa, cega, imediatista. A grande síntese desta abordagem na ficção é *São Paulo S/A* (Luis Sérgio Person, 1965), que focaliza personagens do mundo da pequena indústria na era do desenvolvimentismo à JK no clima neurótico da grande cidade; *A Opinião Pública* (Jabor, 1967) é o documentário abrangente que se põe como ensaio sociológico a bater nessa tecla do medo e do conservadorismo político. Os ambientes do jornalismo e da publicidade, a mulher como produto de consumo são os focos de *Anuska, Manequim e Mulher* (Ramalho Jr., 1968) e de *Bebel, Garota Propaganda* (Capovilla, 1967). Em *O Caso dos Irmãos Naves* (Person, 1967), o tema a dissecar é a repressão, a ficção do processo judiciário baseado na tortura. O cinema de autor se desloca do universo rural

e da periferia para desenhar, no mundo pequeno-burguês, um desfile de amarguras. Se o povo não é o povo revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe. O cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão. No excelente documentário de Jabor, *A Opinião Pública*, essas contradições vêm à tona. Ele usa a técnica de entrevistas do cinema-direto, procurando fazer a classe média expor-se, confessar-se em público, mas a própria evolução do trabalho faz que o universo humano presente na tela escape aos limites da tese que preside a montagem. Há, neste filme, dados sobre a vida urbana, sobre os delírios de todo dia, sobre o grotesco da cultura de massa, que solicitam outros enfoques na lida do cinema com a experiência brasileira. É o que encontramos em dois filmes de ruptura no cenário do cinema brasileiro: *Terra em Transe* (Glauber, 1967) e *O Bandido da Luz Ver-melha* (Sganzerla, 1968).

O filme de Glauber foi autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval; sua representação dos conflitos políticos, que inclui a conspiração da direita e o projeto da esquerda no mesmo barco do "transe dos místicos"; sua figuração *kitsch* de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias;

seu desenho do intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável, subjetividade de amarguras mais céticas e menos consistentes do que se desejaria; todo este painel exibido numa avalanche que ultrapassava o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. Epitáfio de uma época, autocrítica e imprecação antimperialista veemente, *Terra em Transe* condensou o Cinema Novo, em agonia, e preparou o tropicalismo.

2. A crise da história

Como reflexão dramática sobre o golpe militar, *Terra em Transe* combina a imprecação indignada com um impulso de explicação da derrota. Nessa explicação, superpõe a lógica da economia política (luta de classes, imperialismo, traição da burguesia nacional) e uma lógica de gestos e símbolos que transforma os agentes históricos de Eldorado — país alegórico — em figuras grotescas, portadoras de forças que se compreende melhor quando se está atento ao mecanismo do ritual, da causalidade mágica, do sacrifício de sangue purificador. A personagem central, Paulo Martins, condensa contradições que não lhe são exclusivas, havendo a todo momento uma ressonância entre seu suposto delírio e a atmosfera geral de transe que marca todo o processo político. Em Eldorado, a convulsão social é temperada pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa do referencial dominante da civilização européia. Espaço peculiar de um entrelaçamento de culturas, de violências arbitradas pelo capital (e o que mais?), Eldorado-América Latina traz uma ordem subjacente, mas seu rosto é embaralhado, feito de miséria e palácios, de coesão própria ao delírio da festa que atropela o discurso político, de uma multidão de traços que Glauber integra em seu movimento barroco que desestabiliza referências. Este filme leva ao limite a tensão entre buscar um princípio de unidade capaz de equacionar o todo e a vontade de tudo incluir que favorece uma visão fragmentária. Nesse sentido, é a expressão maior do que, no repensar o Brasil após a inversão de expectativas, caracterizou-se como "crise das totalizações históricas". Rompe-se a teleologia, vetor tão definido da história, a certeza da revolução — tudo o que estava genialmente figurado no sertão-mundo de *Deus e o Diabo*. Se no filme de 1963/64 a tonalidade da recapitulação histórica era profética, aqui a esperança é substituída pelo desencanto. Se antes viver no Brasil era estar apoiado no sentido claro, inexorável, da história, agora viver no Brasil é entrecruzamento de sentidos, agonia. E o presente doloroso não se redime por nenhum horizonte de transformações.

Às indagações do filme de Glauber, o tropicalismo responde com o riso e a paródia, assumindo a "crise das totalizações históricas" como um dado. No Brasil, não cabe separar as "raízes autênticas (rurais)" da cultura importada (urbana), nem cabe o discurso didático-conscientizador de uma arte política que tem o diagnóstico geral nas mãos e quer ensinar a todos o caminho para o futuro. Mais urgente é a terapia de choque — já presente em *Terra em Transe* —, o gesto agressivo de sabotar um nacionalismo ufanista aprofundando as misturas incômodas, de abalar os preceitos estéticos de uma classe média mais freqüentadora de teatro e cinema. Nesta terapia, é preciso enfrentar de vez o grotesco da cultura de massa, centro geométrico dos disparates nacionais e internacionais. Se o sentimento do artista é a impotência, a resposta é a ironia absoluta, o humor negro do lema "quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba", lema repetido pela voz do criminoso boçal, anti-herói marginal engolido pela cidade, espécie de matéria-prima com a qual os meios de comunicação compõem a grande máscara do bandido perigoso da luz vermelha. Colagem de estilos, mistura de gêneros desclassificados, *O Bandido da Luz Vermelha* se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo *kitsch* do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. Radicaliza a matriz godardiana naquilo que

ela leva ao cinema norte-amerinaco, do *film noir* e de Welles. É sucessão de efeitos *pop*, exarceba incongruências. Inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o cinema de Glauber é grande referência para uma iconografia mítico-agrária no cinema do Terceiro Mundo. *O Bandido* é, em certo sentido, uma profanação do ritual glauberiano, com o qual Sganzerla se relaciona satiricamente no seu cinema também de excessos, de câmara na mão e montagem descontínua, onde Villa-Lobos e cordel dão lugar a mambos, guarânias e boleros. Enquanto paródia feita de resíduos, enquanto olhar dirigido ao periférico e ao disforme, *O Bandido* inspira o rótulo de "estética do lixo", associado posteriormente a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência sem o mesmo humor de Sganzerla e apresentando uma visão infernal do país.

3. O emblema do lixo

A pergunta recorrente em *O Bandido da Luz Vermelha* é "quem sou eu?", e o filme é a expressão irônica da crise de identidade própria ao "depois da queda" de todo um projeto nacionalista. Articulação de fragmentos e citações, *O Bandido* oferece uma personagem descontínua, estilhaçada, espécie de vazio onde se

entulham os mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação. Ao virar ao avesso a tonalidade das totalizações de Glauber, o filme de Sganzerla desenha, por sua vez, uma outra alegoria: o seu universo social tem uma lógica interna (a incongruência), tem sua moral (a corrupção) e sua estrutura de poder (o populismo se representa aqui na figura do gângster da Boca do Lixo, não na figura do caudilho de extração rural que vimos em *Terra em Transe*). É um universo social que tem no lixo seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição de resíduos, da incorporação antropográfica de referências conflitantes a compor um quadro da experiência no Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas. *O Bandido* descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico. Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico.

O Cinema do Lixo, do período 1969/73, carrega às vezes o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela

idéia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura (o epíteto "marginal" às vezes induz à aproximação desses filmes com a *À margem* — Candeias, 1967 —, cuja proposta na verdade é diferente, pois há nele um espírito de redenção, sublimação poética distante do teor corrosivo dos ditos marginais, apesar da semelhança de ambiente).

Menos pudico que o Cinema Novo, mais ousado no sexo, o Cinema do Lixo pode ter como alvo o grotesco do lazer paulista na baixada Santista, palco das aventuras de *A Mulher de Todos* (Sganzerla, 1969), versão sofisticada da Janette Jane (Helena Inês) de *O Bandido*, livre, manipuladora, em constante movimento, mas sob a tutela do gordo nazista, numa trama *à la* estórias em quadrinhos. Ataca a família (*Os Monstros do Babaloo,* Eliseu Visconti, 1971), figura a paranóia da ordem e suas organizações repressivas (*Jardim de Guerra,* Neville D'Almeida, 1970), investe contra as tradições de um profetismo cinemanovista (*Orgia ou o Homem Que Deu Cria,* João Silvério Trevisan, 1971), busca a metáfora política mais globalizante envolvendo sexo, imperialismo e guerrilha urbana (*Jardim das Espumas,* Luis Rozemberg, 1970). Na série que inclui *Gamal, o Delírio do Sexo* (João Batista de Andrade, 1970), *Piranhas do Asfalto* (Neville, 1970), *Vozes do Medo* (coord. Roberto Santos, 1971), *Prata Palomares* (André Faria Jr., 1971),

Nenê Bandalho (Emilio Fontana, 1970), *Perdidos e Malditos* (Geraldo Veloso, 1971), *Hitler no Terceiro Mundo* (José Agripino, 1970), *O Pornógrafo* (João Calegaro, 1970), trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino; compõe um desfile de jogos persecutórios, figuras obcenas a encarnar o facismo tupiniquim. Em sua vertente da Boca do Lixo, resvala para filmes eróticos na linha "cafajeste" ou, em contraste, apresenta a forte parábola política, agressiva no enfoque da pobreza, que investe contra o sonho da loteria e contra a máscara sedutora do "milagre brasileiro" (*Zezero*, Candeias, 1972).

Florescido no período posterior ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circo-teatro, cuja figura-símbolo é o Zé do Caixão e cujo horizonte estético é *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), filmes de José Mojica Marins (Mojica é o protagonista de *O Profeta da Fome* — Capovilla, 1970 —, filme que se aproxima do Cinema do Lixo, em suas metáforas, em seu passeio pela disformidade). Enquanto estratégia de agressão, a

estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas da época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso.

Desse metacinema, o exemplo maior em São Paulo é Andréa Tonacci, autor de *Blá, Blá, Blá* (1968) e do experimental *Bang Bang* (1970). Neste, Tonacci monta uma estrutura de tema e variações em torno da situação clássica de perseguição no cinema; enreda figuras grotescas de bandidos numa ação sem continuidade que se torna pretexto para jogos de composição espacial onde tudo sempre recomeça, o cineasta dando prioridade ao processo, não ao produto final, e ironizando a narrativa clássica e sua pergunta pelo *e depois* até o desenlace. No Rio de Janeiro, a encarnação maior do metacinema é Júlio Bressane, com *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, ambos de 1970, filmados simultaneamente em 16 mm e ampliados. Bressane define de forma mais nítida e consistente os caminhos de uma experimentação capaz de, ao lado da colagem de Sganzerla, estabelecer nova matriz estilística no cinema brasileiro. Seus filmes de impacto geram o apelido *udigrúdi*, assumido, entre outros, por Glauber num ataque em desconcerto com seu próprio

cinema que, ao longo dos anos 70, teve como interlocutores reais exatamente os líderes do *udigrúdi*.

O Anjo Nasceu e *Matou a Família*, paralelamente ao mergulho no inferno — passeio pelo universo de transgressão, crime e violência, dentro e fora da família —, introduzem uma vertente construtiva que radicaliza o pólo-expressão; o cineasta faz o seu jogo, libera-se de culpas e álibis do "popular" e coloca a discussão de cinema no Brasil em novo patamar. Faz um metacinema não apenas porque ostenta na tela o trabalho de realização do filme — dimensão *desconstrutiva* muito própria ao fim dos anos 60 em escala internacional, com o cinema político preocupado em criticar o ilusionismo cinematográfico — mas também porque, na sua reflexão, instaura uma poética do espaço urbano marcada pela tensão entre olhar e objeto, pela definição de uma nova atitude do sujeito atrás da câmara, deliberadamente oposta, irônica, ante a câmara participativa do Cinema Novo. Não procura a identificação — entre personagem e platéia, cineasta e público, cinema e real —, reconhece a dissociação, a separação. Conta estórias, mas as compõe como música; trabalha as disjunções entre os procedimentos fílmicos (enquadramento, montagem, trilha sonora) e a ficção. Ora retira a ação dramática de foco, a sonega ao espectador, definindo uma poesia do espaço *off* (fora do campo de visão) e do tempo *off* (dá nova função à elipse narrativa, ao salto do tempo).

Ora dá uma empostação especial ao fato de a ação dramática encontrar-se no centro, pela duração da imagem desconfortável, pela rigidez do enquadramento fixo ou a regularidade impassível do movimento de câmara. Cinema de simetrias, construções em abismo (o filme dentro do filme), seu estranhamento da imagem se articula a um tratamento do som que procura novo sentido para o ouvir no cinema.

4. *Os não-reconciliados*

Nos dois filmes de Júlio Bressane, chegamos ao pólo oposto às certezas proféticas da estética da fome, depois da crise de desencanto, vivida em termos dramáticos, e do riso da estética do lixo à Sganzerla, temos agora uma agressão à teleologia, ao caminho da salvação, assumida como ironia amarga, feita da observação implacável de um mundo de não-reconciliados: criminosos radicais sem retorno a vagar por um espaço social rarefeito, desértico como um depois da catástrofe, ou figuras confinadas a encontrar no crime a ruptura cujo efeito é consagrar, na forma precária da notícia *fait divers* do jornal diário, um exílio já vivido e assumido, seja na exasperação ou no desespero. O horizonte da ordem em *Matou a Família e Foi ao Cinema* é a tortura; em *O Anjo Nasceu*, é a chegada do homem à lua, alusão à conquista tecnológica

que define a teleologia do progresso como o tempo do outro e mundo das personagens como seu avesso, espaço de danação. As ironias ao caminho da salvação e à retórica do novo dia presente na arte brasileira dos anos 60 encontram sua expressão condensada no famoso plano final de *O Anjo Nasceu*: o plano longo da estrada vazia, espaço sem promessas cuja duração na tela é exasperante e deixa sem alvo definido o movimento em *zoom* que vem depois de quase dez minutos.

Agora, viver no Brasil é encarar a tortura, a agonia, o tempo como um sangrar, lento e ininterrupto. O passado é ruína; a redenção futura, um ponto de fuga ilusório.

Ver, ouvir. Nova matriz estilística. O desdobramento dessa ruptura é a produção Belair (uma dezena de filmes em um ano), na qual Bressane e Sganzerla, associados, compõem um quadro de refinamento e grossura, metacinema e passeio pelas ruas, auto-análise e provocações sociais (*Sem Essa Aranha, Cuidado Madame!*), em que o filme — diário de bordo — embaralha a fronteira entre o fluxo da experiência e o exercício de olhar pelo visor, montar imagens e sons. Nos filmes Belair, tal como em *Câncer* (Glauber, 1968/72) e *Claro* (Glauber, Itália, 1975), prevalece a interação do cinema com a vivência do momento projetada na tela, ora de forma totalmente descontínua, ora em planos-seqüências. Câmara na mão,

o diálogo entre autor e exílio (dentro e fora do Brasil) vale como um manuscrito numa garrafa, documento que sabe dos obstáculos à sua experimentação, mas carrega, bem impressos, os sinais.

No processo cultural bastante denso que cercou 1968, de *Terra em Transe* ao filme experimental, temos um curioso momento em que, no cinema, explodem aventuras autorais ousadas, ricas, complexas, pouco afeitas ao consumo e, no entanto, ligadas a uma discussão que revela uma tomada de consciência aguda da modernização, um pensar as novas condições de produção artística na sociedade de massas. O cinema brasileiro urbaniza a sua percepção do país, mas isso parece custar um sentimento mais acirrado da cisão entre tais vôos de expressão e os imperativos da resposta de público. O gesto de Glauber encarna esse acirramento: temos *Câncer*, experiência radical; e temos, quase simultaneamente, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), seu filme mais voltado para a comunicação. Seu mergulho *udigrúdi* permanece inacabado ("quatro dias para filmar, quatro anos para montar", como ele dirá), não tem dimensão de gesto público, embora seja ele que aponte para o futuro. *O Dragão* é uma nítida revisão de sua obra anterior; assume-se como diálogo com anacronismos, faz do "balanço na imobilidade" seu estilo consciente. Retoma a figura de Antônio das Mortes, o cordel, as questões revolucionárias no sertão, a solidariedade e separação que

marcam a relação intelectual-povo. E faz de tudo isso um grande teatro à beira da estrada, teatro assaltado pela ironia sonora e colorida de pitadas de tropicalismo. *O Dragão* é versão de mercado, em surdina e sob a capa do espetáculo, da mesma exasperação que explode no Cinema do Lixo e em *Câncer*. Na obra de Glauber, é *Câncer*, portanto, que responde a *Terra em Transe*, reiterando a agressividade no enfoque das relações povo-intelectual e no modo como se encaram a miséria e impossibilidade presente de superá-la. É 1968, e o filme começa com uma reunião de intelectuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para sair pelas ruas a encenar de improviso uma cidade onde povo é carente-desempregado-marginal e o cenário da discussão pode ser o esconderijo, a sala pequeno-burguesa invadida pelo tédio e frustrações ou a delegacia de polícia que funciona como ponto de encontro de messianismos de esquerda e direita, Cristo de um lado, o princípio absoluto de organização do outro, ambos querendo pôr ordem na confusão nacional.

No caso de outros cineastas vindos do Cinema Novo, o tom forte e agressivo da atmosfera tropicalista traduz-se num cinema colorido alheio tanto à estética da fome quanto à estética do lixo, preocupado com os valores de produção numa linha de compromisso entre autor e mercado à *O Dragão*, mas de eficácia duvidosa. *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1971) é enfadonho em sua incursão pela decadência na zona do cacau. *Os Herdeiros*

(1969) tende à abstração em seu afresco histórico que acompanha o trajeto de uma família e o destino de suas figuras políticas no torvelinho da modernização do país, de Getúlio no Catete à Brasília dos anos 60; povoado de figuras simbólicas, está atento ao lado *kitsch* da cultura populista desde a era do rádio e, na teatralização da política, caminha na esteira do cinema de Glauber. *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969) procura a descontração do gênero musical, monta uma síntese das idéias-força da arte da época, satiriza o desenvolvimentismo militar, discute a desagregação da família, toma o índio como alavanca para discutir a identidade nacional e, no entanto, não se resolve bem na *mise-en-scène*.

Nesse momento, na linha tênue em que se interceptam reflexão rica e espetáculo comunicativo a melhor solução encontra-se em *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969), filme cuja inserção numa tradição erudita se faz de modo a compatibilizar o diálogo com o humor e a imaginação do poeta modernista com o tipo de narração episódica, solta, apta a retomar o gênero cômico de sucesso no cinema brasileiro: a chanchada. Joaquim Pedro estabelece uma relação tangencial com o tropicalismo de 68, de identidade temática (antropofagia, *kitsch*, o descaráter nacional, o curto-circuito de tradição nobre e cultural de massa) e de afastamento estilístico (a matriz aqui é a narração descontraída do cinema moderno à Cinema Novo, mas cuida de não se distanciar de uma organização linear do padrão

clássico, sem estruturas de agressão, estranhamentos, colagens). Ao mesmo tempo que usa a chanchada como referência na estratégia da comunicação, rejeita sua visão das coisas, encaminhando-se para a ironia final — amargo esvaziamento da malandragem numa desmistificação muito peculiar e recorrente no seu cinema (no caso de *Guerra Conjugal* — 1974 —, adaptação que entrelaça vários contos de Dalton Trevisan, a estratégia será semelhante, o cineasta utilizando o referencial culto para retrabalhar criticamente o universo de um gênero popular — em 1974, a comédia erótica — e Joaquim Pedro, novamente, resolve muito bem a dialética do humor amargo). Não há, no seu cinema, a busca de sedução do espectador baseada na pura curtição da festa — como teremos num cinema de "alto astral" dos anos 70.

Resolução inteligente no impulso pró-comunicação existente desde 1965, *Macunaína* dá foros de viabilidade comercial aos anseios de uma produção mais erudita, agora mais disposta ao diálogo com os gêneros populares, após dez anos de experiência e após o choque tropicalista que embaralhou os termos do bom gosto e da legitimidade. Sabemos hoje que esse foi mais um episódio de euforia não-duradoura, intermitente, em termos da conquista do mercado, mas o Cinema Novo Rico, tal como chamado na época, apostou na fórmula do humor e da agilidade na linha de um tropicalismo mais ameno, menos sarcástico, como via de comunicação com o público. À exceção de filmes

como *Viagem ao Fim do Mundo* (Cony Campos, 1968), de indagação metafísica, e *Memória de Helena* (David Neves, 1969), incursão no universo espiritual de uma moça de província com sensibilidade, o que temos é o filme leve, em geral comédia, adaptações tipo *O Homem Nu* (Roberto Santos, 1968) e *Lúcia McCartney, Uma Garota de Programa* (David Neves, 1971), baseados em Fernando Sabino e Rubem Fonseca, respectivamente, e filmes com uma dimensão de paródia, como *O Homem Que Comprou o Mundo* (Eduardo Coutinho, 1968), *A Virgem Prometida* (Iberê Cavalcanti, 1969) e *Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil* (Antonio Calmon, 1971) — este último explora mais o estilo colagem, a descontinuidade, e explicita o trabalho da equipe de filmagem (traços típicos do cinema da época). Na linha das alegorias históricas tipo *Pindorama* (Jabor, 1971), o grande filme de interesse é *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira, 1971), ironia antropofágica que ativa o imaginário de uma sociedade indígena tropical sem culpa, idílica mas condenada, numa narrativa que inverte as referências e faz a paródia da literatura de viagens própria ao colonizador. De modo geral, na virada da década, podemos ver a produção de autor ainda impulsionada pelo debate político e cultural de 68, com seus desdobramentos na guerrilha ou na contracultura, na pausa para a reflexão ou no chamado desbunde — o mesmo representado em *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (André Luís de Oliveira, 1969), não

por acaso filmado em Salvador, centro de imigração das sandálias e dos *sleeping-bags*.

5. *Antropofagia e identidade*

O AI-5 reprime a agitação mais radical implicada na terapia de choque tropicalista. No entanto, permanecem alguns de seus temas e a questão da identidade nacional é recolocada numa outra escala histórica, no plano de amplos movimentos civilizatórios, sem aquele sentido dramático próprio a Glauber e sem o sarcasmo do Cinema do Lixo. O binômio civilização/barbárie, tratado com ironia, continua em pauta, assim como o referencial do modernismo de 20 (Oswald do *Manifesto antropofágico*, Mário de *Macunaína*). A representação condensada do processo de colonização, concebida, em termos da oposição europeu/indígena, traz a primeiro plano a matriz cultural do índio e a sensibilidade mais aguda do cineasta para com os derrotados — em primeiro lugar, a questão mais acentuada é a do índio como referência de identidade nacional; mais tarde, a ênfase se desloca, nos documentários da segunda metade da década de 1970, para o problema concreto e imediato das tribos na fase final do extermínio, discutindo-se direitos humanos, demarcação de terras. O filme de Nelson Pereira, em 1971, está ligado à incorporação da

antropofagia como metáfora da resistência ao opressor, referência de identidade, resgate histórico da perspectiva dos vencidos que quer ter incidência sobre a discussão política do presente. *Uirá* (Gustavo Dahl, 1974), baseado em relato antropológico (Darci Ribeiro), pega a questão pelo ângulo da melancolia do vencido ao ver seu mundo perder o centro, sua mitologia aniquilar-se; intersecção aqui do tema da identidade com o do extermínio e o da relação da ordem atual com os sobreviventes. Numa linha oswaldiana, retomando a questão da antropofagia em seu sentido de subversão de códigos, deslocamento paródico que "deglute" o referencial do outro, *O Monstro Caraíba* (Bressane, 1973) retoma a questão da identidade em diálogo direto com o *Manifesto antropofágico*. A identidade Brasil-Caraíba é reafirmada para, satiricamente, ser embaralhada numa excursão pela história que se mostra um processo sem centro fixo, movimento ininterrupto de entrecruzamento de culturas a nos transformar em leitores de sinais que recuam indefinidamente no tempo; a peregrinação do Brasil-Caraíba pela sua história — cujo problema sempre reposto é ver que história é — resulta num confronto com ruínas, documentos, inscrições, depósitos das mais diversas civilizações: a conseqüência da operação de resgate do passado é a vertigem.

No arco que vai do "milagre brasileiro" ao desastre econômico e à crise política do regime, entre o balanço de "o sonho acabou" e a retomada dos movimentos sociais no terço final dos anos 70, o cinema brasileiro, de 1972/73 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. Essa polaridade, embora referência útil, principalmente para se entenderem as rasteiras de grupo, os conchavos, presentes na relação cineastas/Estado, é muito genérica como baliza estética e não pode ser tomada como dicotomia absoluta entre filisteus do comércio e virtuosos da cultura. É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cotejar "escolas", mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de

produção e mercado. No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio tão nítidas.

Em 1972, por exemplo, temos dois filmes, dos melhores da década, com "valores de produção", trajeto no mercado, cuja postura radicalmente se faz pesquisa de estilo fora dos imperativos da comunicação. Falo de *São Bernardo* (Leon Hirszman) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro). Adaptação da obra de Graciliano Ramos, *São Bernardo* tem como matéria a relação homem-mundo levada sob o signo da propriedade, e é notável a solução encontrada no modo de abordar o trajeto de Paulo Honório — definido pela composição visual, pelo comentário em fala *off* da própria personagem. Acontecimentos e confrontos decisivos são colocados diante do espectador em planos de longa duração, com enquadramento medido a caracterizar o espaço do fazendeiro, evitando-se a ênfase dramática do campo/contracampo e da montagem dominada pela psicologia. Empostada, dada à contemplação impassível, a representação se confessa e favorece a avaliação crítica da lógica de Paulo Honório, da ruptura de Madalena, do universo da fazenda. A mesma postura analítica preside a encenação da Inconfidência Mineira no filme de Joaquim Pedro, no qual se discute o comportamento do intelectual em face da revolução e dos conflitos entre dominantes e dominados. O plano-seqüência, os movimentos e a fala direta à câmara se organizam para

evidenciar a supremacia da palavra, o teatro e o jogo de vaidades, ambições, da conspiração de gabinete — a derrota do movimento, nos termos em que se deu (o intelectual distante dos dominados), é experiência passada que se representa para pensar o processo político atual, na linha de indagações típica de *Terra em Transe* e *O Bravo Guerreiro*. Hirszman e Joaquim Pedro estão longe da adaptação literária e do filme histórico convencionais que, no *cinemão*, são tendências da produção patrocinadas pela política oficial.

O Estado estimula um cinema "sério", ligado às tradições nacionais mais nobres, em contraposição ao que julga baixa cultura da comédia erótica que, curiosamente, avança no mercado com o endurecimento do regime — o crítico José Carlos Avellar identifica o ponto de decolagem em *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969), filme inocente que trabalha o "picante" no terreno *soft*, tal como o faz a comédia erótica de Pedro Rovai e Alberto Pieralisi até que, no final dos anos 70, a abertura dá espaço, no Cinema da Boca, para o *hard core*. Através da adaptação e do filme histórico, o Estado vê se expressar o acordo tácito com cineastas da oposição aceitável, o qual gera resultados variados, cujo saldo não desprezível é o fato de um cinema épico-ufanista, de teor cívico-conservador, festejado pelo regime, tal como *Independência ou Morte* (prod. Massaini/Carlos Coimbra, 1972), ser uma raridade em nosso contexto. A faixa do filme histórico, ou gerou

obras anêmicas não-festejáveis, ou adquiriu maior significado quando o cineasta soube nela introduzir a reflexão, a crítica ou o humor irreverente. Ou seja, não tivemos, por essa via, um forte cinema fascista.

Quando falamos genericamente em "adaptação", logo vem à mente o leque de filmes secundários, narrações convencionais para suprir a rotina do mercado sem brilho, seja a fonte José de Alencar, José Lins do Rego, Aloísio Azevedo, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo ou Guimarães Rosa. Experiências fundamentais como *Eu Sou Vida Eu Não Sou Morte* (Haroldo Barbosa, 1971), excelente curta que lê o texto de Corpo Santo, permanecem quase desconhecidas. Soluções criativas como a de Hirszman e a de Joaquim Pedro (*Guerra Conjugal e Vereda Tropical* — texto de Pedro Maia — em *Contos Eróticos*, 1977), momentos fortes de composição de personagem como a de *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983) — texto de João Ubaldo Ribeiro — são algumas das exceções no quadro cinza que marca as relações escritor/cineasta a partir da política oficial.

Dentro da corrente naturalista do cinema programado para "atingir o público", a comunicação em massa se cristalizou basicamente nos filmes de Bruno Barreto, seja no realismo nostálgico de *A Estrela Sobe* (1974) — baseado em Marques Rebelo — seja no desfile do pitoresco nacional, sensualidade, culinária, de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dois grandes sucessos no período em

que se esboçou a decolagem do cinema brasileiro no mercado. E o grande filão explorado pelo cinema, mais do que Jorge Amado, foi Nelson Rodrigues, numa relação somente em parte motivada pela dose atrativa de escândalo e sexo que muitos filmes sublinharam e banalizaram. No seu aspecto mais interessante, o diálogo com o notável dramaturgo se insere num processo de discussão da família e da ordem patriarcal por alguns filmes, adaptações literárias ou não, a partir da atmosfera criada em 1968.

Copacabana Me Engana (Antônio Carlos Fontoura, 1969), por exemplo, focaliza a família de classe média na crônica do bairro da Zona Sul, acentuando o conflito de jovens modernos em matéria de sexo e alienados em matéria de política, perante pais pusilânimes e perplexos, tomados de uma desilusão patética, figuras que poderiam ter saído de *A Opinião Pública.* O filme de Saraceni, *A Casa Assassinada* (1971), baseado em Lúcio Cardoso, *A Culpa* (Domingos de Oliveira, 1971) e *Pecado Mortal* (Miguel Faria Jr., 1970) compõem, em diferentes registros (o mais interessante estilisticamente sendo o de Faria Jr., todo ele em planos-seqüencias), intrigas em que a família tradicional se decompõe ou expõe sua crise em dramas que se passam no interior da casa. Os filmes do Cinema do Lixo nos dão exemplos onde o grotesco de classe média é trabalhado conforme a idéia da "família rica, cafona, com filhos retardados", numa mascarada agressiva. No *cinemão,* a relação com o modernismo de 20, já menos

marcada pela irreverência e mais intimista em *Os Condenados* (Zelito Viana, 1973), muda completamente de tom no drama do interior da casa encenado em *Lição de Amor* (Eduardo Escorel, 1975) — baseado em *Amar, verbo intransitivo,* de Mário de Andrade —, filme ajustado com precisão à narração clássica de cunho psicológico-realista, contido na encenação (características muito próprias ao cineasta, reiteradas em *Ato de Violência,* 1980).

Na discussão da família e da moral burguesa, quando entra em cena Nelson Rodrigues, o destaque é a adaptação de Arnaldo Jabor, que retoma o ataque ao grotesco urbano, agora encarnado nas peripécias de Herculano, o viúvo rico, sua família e Geni, a prostituta (Darlene Glória), personagens de *Toda Nudez Será Castigada* (1972), filme que nos dá o exemplo de obra de grande interesse e significação cultural, antes de se dar a banalização do escritor na série *A Dama do Lotação, Os Sete Gatinhos, Beijo no Asfalto, Álbum de Família, Bonitinha Mas Ordinária, Engraçadinha* e demais.

6. Melodrama e observação social

Jabor atingiu uma obra de impacto porque soube, em *Toda Nudez*, trabalhar bem a questão do melodrama, mantendo-se na faixa estreita em que a empostação exagerada, os torneios pouco verossímeis da intriga, os

saltos no ridículo e no patético, enfim, características próprias ao gênero, compõem uma dinâmica equilibrada, expressiva, de modo que sua energia e intensidade de efeitos se revertem em força de observação social, ironia, desmascaramento. Coisa que ele retoma, numa aproximação mais decisiva à Buñuel, em *O Casamento* (1975), densidade na adaptação de Nelson Rodrigues que nenhum outro cineasta atingiu.

Essa relação com o melodrama desenvolve-se também com rara felicidade no cinema brasileiro num caso bastante diferente desse: no filme de Walter Lima Jr. que dialoga com o romantismo de Taunay, *Inocência* (1983). Aqui, não estamos no mundo grotesco da família decadente da cidade, mundo das máscaras fortes, da intensidade de *Toda Nudez*. Estamos no universo arcaico de um patriarcalismo rural sólido (interior do Brasil, século XIX). Temos a história de amor de matriz romântica, paixão de trágico desfecho que poderia, se ênfase fosse dada à peripécia e ao sentimental, virar folhetim de rotina. Mas o conjunto de lances que aproximam, separam os amantes e sufocam a paixão proibida é trabalhado na contenção, no plano mais longo de enquadramento preciso, no claro/escuro que salienta a plasticidade do espaço e distende a ação dramática. *Inocência*, filme, não simplesmente ativa um imaginário romanesco; faz uma leitura pictórica dele, inserindo a matéria melodramática num estudo da tonalidade verde-azulada de uma iconografia e de uma tradição sonora já depuradas na representação do universo rural brasileiro.

Memórias do Cárcere. Adaptação. Filme histórico? Sim. Depositário da melhor tradição dentro do estilo realista no cinema brasileiro, encena o passado para pensar toda uma configuração de problemas políticos do presente. Grande espetáculo do *cinemão*. Portanto, diferente das alegorias históricas do período 1969/72. Celebrativo. No entanto, preocupado em discutir conflitos de chaga aberta que opõem repressão militar e resistência popular, o regime de direita e o escritor de esquerda num Brasil-prisão. Longe, desse modo, de um cinema-espetáculo voltado para a celebração dos mitos nacionais na visão oficial estilo "moral e cívica" (lembremos *Independência ou Morte* e também *O Mártir da Independência* — Vietri, 1977). Memórias, em síntese, que coroam um percurso do cinema de autor em filmes que, dentro de um padrão narrativo clássico, com mais ou menos dinheiro e/ou talento, procuraram resgatar facetas de uma história de conflitos sociais. *Gaijin* (Tizuka Yamasaki, 1980) focaliza traços menos discutidos do processo de importação de mão-de-obra no começo do século; *Aleluia Gretchen* (Silvio Back, 1976) discute a face incômoda de um Brasil filonazista que, freqüentemente recolocada, se quer esquecer; *Os Muckers* (Bodansky/Gauer, 1978) retoma a história da comunidade religiosa massacrada,

fenômeno abafado da memória porque afeto a grupo diferenciado no recôndito rio-grandense; *Ajuricaba* (Oswaldo Caldeira, 1977) celebra o herói da resistência indígena e contrapõe o mito às conseqüências efetivas da derrota de seu povo; *Paraíba Mulher Macho* (Tizuka Yamasaki, 1983) divide-se entre a biografia de uma mulher cercada de controvérsia e a encenação do episódio histórico nacional em que ela foi peça recalcada pelo discurso oficial; *Xica da Silva* (Diegues, 1976) é encenação de um episódio de resistência da escrava à dominação branca cercado de lances pitorescos; dentro de um projeto de espetáculo popular, celebra a personagem numa mascarada carnavalesca — cores, adornos e alegria —, e Xica na tela é símbolo da astúcia do oprimido e, ao mesmo tempo, encarnação do estereótipo da sensualidade negra. *Quilombo* (Diegues, 1984) conta com o apoio de historiadores negros e antropólogos, e traz a representação idílica da comunidade de escravos refugiados — símbolo maior da resistência negra à servidão colonial —; a projeção da utopia na tela busca sustentação na dinâmica das cores, na festa, no discurso heróico. *Anchieta, José do Brasil* (Saraceni, 1978) é o antiespetáculo introspectivo, teatral, no qual, dentro do *cinemão*, a postura do autor se radicaliza numa "canonização" pessoal da personagem que ficou longe da expectativa dos alinhados à campanha oficial de canonização do jesuíta. *Coronel Delmiro Gouveia* (Geraldo Sarno, 1978) é o elogio à iniciativa lembrança, e dos equívocos, do projeto nacional-

burguês de industrialização liderado pelo coronel-patriarca-moderno de Pernambuco, no início do século, e sufocado por manobras do capital inglês.

A mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o burguês nacionalista sabotados. Na multiplicidade de problemas, a preocupação comum em afirmar valores, iluminar experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio aos anos 70 e 80. Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial da preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interditada. No cinema, esse diálogo com a história se desdobra também no levar à tela material de arquivo, peças de museu, monumentos, num impulso traduzido no aluvião de documentários convencionais ou nos poucos trabalhos experimentais que discutiram a questão de como representar a história, como estabelecer recortes na experiência visual e sonora de modo a despertar a reflexão (caso de *O Ano de 1978* — Arthur Omar, 1975). Ficou mais visível a produção em longa-metragem desenvolvida a partir de 1974, combinando fotografias, velhos filmes de arquivo, entrevistas, comentários *off* de locutor, num trabalho de montagem disposto a assumir interpretações ou se postar como documentação autêntica do passado recente ou remoto. Nessa produção, incluem-se os filmes centrados na figura de Getúlio Vargas — *Getúlio* (Ana Carolina, 1974)

e *O Mundo em Que Getúlio Viveu* (Jorge Ileli, 1976) —, a seqüência de Silvio Back — *Revolução de Trinta* (1980), *República Guarani* (1981) e *Vida de Polaco* (1982) —, o documentário de Vladimir Carvalho sobre Manuel Américo de Almeida, *O Homem de Areia* (1981), e os filmes sobre os presidentes cassados pelo golpe de 64: *Jânio a 24 Quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1982) — satírico, montagem de documentos e encenações que compõem uma crônica anticonvencional na abordagem de figura e época —, e *Os Anos JK* (1979) e *Jango* (1984), ambos de Silvio Tendler, organizados para encaixar biografia e crônica de fatos caracterizadores de um estilo de governo, fluentes na narração disposta a elevar a estatura de estadista dos dois presidentes, de modo a fazer um discurso ajustado à defesa do liberalismo e da conciliação (Juscelino) ou do espírito de reformas (Jango), cada filme inserido num momento da discussão geral dos temas da abertura política.

Nessas operações de resgate, ao lado do conflito de interpretações do fato ou da personalidade em foco, há uma postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades. O consenso é de que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos da revolução. O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado (antropologia de significativos avanços que não dispensou também o momento de sua diluição, quando a ciência às vezes vira caricatura nos anos 80). Esse movimento mais amplo na área de reflexão sobre a sociedade incide não somente no filme histórico ou no documentário social, mas também no filme de ficção, nas estratégias do imaginário. Aqui, essa postura dialógica se manifesta na maneira como aparecem, no filme, as representações, os valores, as crenças presentes na sociedade. Nesse quadro de questões, é Nelson Pereira dos Santos que avança uma proposta mais acabada, cineasta que, de *O Amuleto de Ogum* a *Memórias do Cárcere*, trabalhou as tensões entre o *discurso sobre* (feito de fora) e o *discurso de* um segmento oprimido da sociedade.

7. A voz do outro

1974. *O Amuleto de Ogum* lança a proposta de um Novo Cinema Popular. A idéia central é respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem tachá-las de alienadas. Ou seja, não falar sobre elas; dar-lhes expressão. Em *Amuleto*, tudo gira em torno da umbanda, e Nelson não só faz da visão religiosa o dado central da vida das personagens que, como se continuassem *Vidas secas*, emigradas para

a cidade grande, se envolvem num mundo de contravenção e crime na baixada Fluminense; é o próprio eixo do filme que se organiza em torno dessa visão, sustentando a força do herói popular e dando energia ao cantador que celebra o feito e confere memória à tradição de luta (versão urbana do cordel de *Deus e o Diabo*). Dentro do filme, as personagens comentam a estratégia política: é preciso não perder a comunicação. Mais tarde, isso se traduz na espécie de auto-abolição do cineasta em *A Estrada da Vida* (1980), em sua incursão pelo imaginário da música sertaneja; e também nos retoques que dá no seu retrato Graciliano Ramos para conferir maior densidade dramática à encenação da desejada unidade de povo e escritor, a função deste sendo dar expressão à experiência coletiva.

Nesse impulso mais dialógico do cinema, após a crise das totalizações do intelectual, todo um percurso do melhor documentário, a partir do final dos anos 60, trouxe dentro de si a problematização do contrato cineasta-povo[1]. No filme experimental, discute-se a própria possibilidade de falar sobre determinados temas alheios à vivência do cineasta — *Congo* (Arthur Omar, 1972) — ou se procura estratégias de diálogo que levam ao gesto de entregar a câmara nas mãos de um sujeito (o olhar do outro), como o faz Aloysio Raulino, ou a um "conceder a palavra" em sentido estrito, quando o cineasta é surpreendido pelo encontro com a camponesa e seu discurso

(*Tarumã*, Raulino, 1975). Andréa Tonacci desenvolve um trabalho no qual cinema e vídeo funcionam como mediação entre tribos indígenas, ponto de conversa. Ligados ao movimento negro e à pesquisa antropológica, os documentários de Juana Elbein e o longa-metragem *Egungun* (Carlos Brajsblat, 1982) são exemplos de manifestação de um ponto de vista negro, filmes em que se expressa o código de uma cultura, e não apenas a explicação de um observador de fora.

Em diferentes direções, na afirmação de qualquer segmento oprimido, no cinema da voz do outro a preocupação é afirmar identidades próprias, fazer a defesa da diferença em contraposição à explicação que, do exterior, venha impor um sentido às vivências.

Metacinema e Carnavalização

Nas várias tendências da produção, no *cinemão* e nas outras esferas, encontramos a diversidade e, ao procurar critérios de unidade, ao agrupar filmes, me vejo apontando entrelaçamentos de questões, distâncias na aparente proximidade e vice-versa. Os exemplos citados deixam claro o quanto certos gêneros são balizas para alinhavar filmes cuja intervenção cultural se dá em diferentes eixos de discussão e debate. Vimos um impulso nacionalista gerando uma multiplicidade de trabalhos que, se distintos na sua concep-

ção de cinema, estão envolvidos na mesma questão da memória nacional, na linha oficial e na oposição; vimos reiterado, em vários registros, o dilema do intelectual em sua relação perto/longe ante as camadas populares com as quais quer identificar-se. Depois de um percurso que se adensou nos anos 60 e na virada da década, o cineasta opera com base numa tradição, enfrenta questões que já têm história, cruza caminhos, articula elementos extraídos de contextos diferentes. Ao trabalhar consciente das experiências já empilhadas, responde a demandas de seu tempo e dá ensejo a que se manifeste no seu filme uma boa dose de reflexividade, tornando mais explícito seu diálogo com um certo repertório, discutindo o cinema dentro do cinema. Caminha aí paralelamente a uma tendência significativa da produção internacional, faz do seu próprio veículo de expressão um problema, uma referência. Examinando esse lado da produção nos últimos dez, doze anos — o do metacinema —, tal como em outros recortes, é a pluralidade nos enfoques e nos problemas discutidos que vem à tona.

O metacinema tem uma direção mais experimental na obra de alguns autores. Júlio Bressane, a cada filme, introduz novas dimensões na sua reflexão sobre cinema; de *O Rei do Baralho* (1973) a *Tabu* (1982), passando por *Agonia* (1978), *O Gigante da América* (1980) e *Cinema Inocente* (1980), retrabalha diferentes tradições — o leque é amplo —, compreendendo a chanchada popular e os filmes eróticos, alusões ao cinema clássico e citação reite-

rada de *Limite* (Mário Peixoto, 1930), a obra-prima do cinema de vanguarda no Brasil; sua poética feita de condensações propõe novos recortes na experiência do cinema, redescobertas, novo diálogo com a música (principalmente o samba carioca da primeira metade do século) e novo olhar para a cidade do Rio de Janeiro; o cotejo entre a iluminação de estúdio em velho estilo e filmagem em exteriores realça sua exploração original da caligrafia inscrita na paisagem de pedra, areia e mar da baía de Guanabara. Em *Di* (Glauber, 1977), o cinema não filma o evento, o cinema é o evento: o gesto de filmar o funeral de Di Cavalcanti é o que se discute no vaivém das imagens e, principalmente, na fala ininterrupta do autor; esta desloca sempre o que seria um comentário convencional sobre a obra do pintor enquanto essa repica na tela em *flashes*, reproduções manuseadas, fragmentos. Arthur Omar, nos seus vários curtas, discute a própria possibilidade de o cinema falar sobre a experiência vivencial, histórica; na sua operação constante de trazer a primeiro plano a textura da imagem e som, no longa *Triste Trópico* (1974), monta uma narração irônica, biografia falsa em tom de documento autêntico, universo surreal sustentado por estratégias do realismo do filme de arquivo, tudo centrado na figura simbólica de "médico brasileiro", cujo percurso em direção ao interior do país parodia, ao mesmo tempo, a experiência de Euclides da Cunha e o relato do antropólogo Lévi-Strauss. Há um metacinema estilo produção

Belair em *Abismu* (Sganzerla, 1978), e o projeto desse cineasta, *Nem Tudo É Verdade*, dá continuidade a seu diálogo com Orson Welles e o período áureo da chanchada. *O Rei da Vela* (José Celso/Noilton Nunes, 1982) não é apenas a documentação da peça; é uma atualização das experiências comunitárias do Teatro Oficina, agora projetadas nos procedimentos do cinema, numa perspectiva em que a afirmação do ritual convive com a paródia ao padrão clássico de representação no teatro e no cinema.

Noutra direção, o metacinema se afirma no filme-diálogo de Tonacci, nas experiências com o "olhar do outro" de Aloysio Raulino e em seu longa *Noites Paraguaias* (1982), em que o tema da migração e o mergulho em São Paulo dão ensejo à citação de *Vidas Secas* e *O Bandido da Luz Vermelha*, mostrando que o cinema contemporâneo quer a síntese na lida com os conflitos cidade/campo. Na faixa do documentário, a reflexividade é estratégia central em filmes que abordam o trabalho de artistas plásticos (cito o exemplo de *Cildo Meireles*/Wilson Coutinho, 1979) e, no outro pólo, é o eixo da ironia absoluta de *Mato Eles?* (Sérgio Bianchi, 1983), que entra na tradição do documentário sobre a extinção das tribos indígenas para levar ao limite, desmascarar o paradoxo de sua cruzada humanitária e didatismo, num jogo da verdade que põe a nu o cineasta, o filme, o espectador.

No Cinema da Boca, o metacinema se manifesta no filme erótico de Carlos Reichenbach, em que citações à

Godard introduzem reflexão e um tom recitativo na sucessão de cenas próprias às regras do gênero: o mundo sob o signo da prostituição desfila em *Lílian M* (1975), *Amor Palavra Prostituta* (1981) e *O Império do Desejo* (1980). E, numa linha paródica mais comunicativa, ele se manifesta em *O Segredo da Múmia* (Ivan Cardoso, 1982), que combina citações do filme de horror à Mojica Marins, a matriz hollywoodiana e a chanchada (aqui, temos a paródia da paródia, pois a chanchada é já reflexiva, conforme salientam estudos como o de João Luiz Vieira[2]. *Ladrões de Cinema* (Fernando Cony Campos, 1978) articula o filme dentro do filme (os favelados roubam o equipamento de cinegrafistas norte-americanos em pleno carnaval) para discutir a representação popular do mito Tiradentes e comentar o "filme histórico". Na comédia musical *Quando o Carnaval Chegar* (Diegues, 1972) e na adaptação de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira, 1977), a reflexividade está presente para explicitar propostas sobre a função do intelectual-cineasta (imersão no seio do povo, assimilação de seus referenciais, abandono do círculo vicioso da "festa ou ciência para as elites"), numa afirmação de um cinema popular-pedagógico calcado na alegria.

No cruzamento dessas questões — "voz do outro" e metacinema —, temos a chamada intertextualidade: presença de uma confluência de vozes em cada filme, presença de um fluxo de respostas entre os filmes, nenhum deles falando por si, mas significando no confronto com os

outros. Os exemplos citados evidenciam como um dado forte desse processo é a referência à chanchada clássica, retomada num registro romântico (Diegues, Carvana), conceitual (Bressane), cômico-paródico (Ivan Cardoso) ou irônico-cabotino (Sganzerla). Símbolo máximo da comunicabilidade no cinema brasileiro, a chanchada é referência para o *cinemão* preocupado em seduzir, aparecendo como raiz de um nacionalismo-popular-pragmático: tornada história e nostalgia, é tradição urbana legitimada que o cineasta pode incorporar como o faz com o folclore. Porém, na diferença de propósitos que marca a sua retomada, uma vertente mais agressiva reforça o grotesto e inclui na salada o tempero do horror à Mojica, cuja tonalidade cafajeste não combina tanto com um sentido de festa nacional bem-comportada, ao gosto da classe média. Não estranha que, apesar de satisfazer à fórmula de Paulo Emilio, "a incapacidade criativa em copiar", que marca o traço nacional positivo do precário filme local de gênero à Hollywood, o filme de horror não desperte o mesmo consenso que o musical carnavalesco.

Este, permitindo a inscrição do satânico e do grotesco num registro mais inocente, domesticado, recebe também, por outro lado, um crivo, já consagrado de identidade nacional. Pode, portanto, estar no centro da retomada da chanchada pela vertente mais celebrativa, que não quer empanar o colorido da festa. Neste caso, o diálogo com a chanchada é um aspecto entre outros de um reforço de

identificação do cineasta com os chamados "fatores da permanência" dentro da vida brasileira; de consagração, às vezes complacente, dos "traços de caráter" e do "estilo nacional". Amenizados os conflitos, vem o elogio à capacidade de conciliação. E a coesão da festa é o horizonte utópico do *cinemão* tipo "mercado é cultura".

8. O emblema do carnaval

A emergência do carnaval, a partir dos anos 70, é multiforme e se dá nas várias esferas da produção. Menos absorvido pelo estado de alerta revolucionário, ou encarando a revolução como festa, comunhão coletiva (*O Rei da Vela* — filme é bom exemplo recente), o cineasta abandona a equação que une festa e alienação. Coroando uma constelação que inclui a mulata sensual, o malandro, práticas religiosas populares e o futebol, o carnaval é revalorizado como emblema da identidade nacional, cristalização maior de uma formação sincrética, afirmação de uma cultura em que ainda há lugar para o ritual orgiástico. *Di* (Glauber) toma a matriz do carnaval para compor o funeral como festa, em oposição ao luto cristão. *O Homem do Pau-brasil* (Joaquim Pedro, 1981) põe em foco a irreverência de Oswald de Andrade, compõe a sua biografia como sucessão de máscaras, carnavaliza a sua identidade sexual. Na representação da paixão do esporte, há uma alteração de enfoque em relação aos anos 60,

preocupados em denunciar ilusões; e um filme como *Asa Branca, um Sonho Brasileiro* (Djalma Batista, 1981) vê o lado positivo da energia investida no sonho; problematiza o trajeto do herói e mostra o seu preço, mas não se inibe na consagração de sua vitória e no elogio à festa do futebol.

Ao observar a história, o *cinemão* carnavaliza: de Xica da Silva ao jesuíta Anchieta. Quando embalado pelo "fator Sônia Braga", faz o espírito de *resolução imaginária* de conflitos se encarnar no *charme* de *Dona Flor* ou no salto para a paródia musical do final feliz de *Eu Te Amo* (Jabor, 1980), que substitui o tédio e a fossa. A passagem da tensão e do conflito agudo, irreconciliável, para o jeitinho e a lábia encantatória encontra expressão simbólica na transformação de Hugo Carvana: do marginal exasperado de *Câncer* e *O Anjo Nasceu* ao malandro de requebros de *Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil, Quando o Carnaval Chegar, Vai Trabalhar Vagabundo* (Carvana, 1973) e *Se Segura Malandro* (Carvana, 1978).

Nessa emergência do carnaval, há a interrogação de *Tabu* (Bressane, 1982) diante de um Brasil urbano inserido no tempo, sujeito à melancolia, carnavalesco mas separado da forma idílica do paraíso tropical projetado por *Tabu* de Murnau; há a crise de identidade, a angústia, a inquietação que a festa não resolve na personagem de Anecy Rocha em *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr., 1978); e há o carnaval "estranhado" de *Triste Trópico*

(Omar, 1974), dionisíaco, mas lançado em outro registro de reflexão, numa montagem que o contrapõe ao messianismo trágico dos sertões e, longe de celebrar, propõe uma nova percepção, interroga a experiência da festa e do delírio.

Via de regra, entretanto, na tela que nos devolve a festa, Brasil é amor, carnaval e sonhos.

Mar de rosas. Quando e onde? O título irônico de Ana Carolina, em seu primeiro longa de ficção (1977), tem como alvo direto o clima tempestuoso das relações entre homem e mulher, adulto e adolescente, sexualidade e afeto, na vida da classe média que percorre a Via Dutra. *Cabaret Mineiro* (1980) é o título irônico de Prates que, extraído de um poema de Drumond, extravasa as fronteiras do cabaré propriamente dito para servir de selo a toda uma experiência extramuros, do desejo reprimido e das fantasias sexuais, do voyeurismo e da fala picante, que se desloca pelo universo de imobilidade nas Gerais das antigas estradas de ferro. Na cineasta, um tom perverso, derivações exasperantes que provocam o espectador, tal como sua personagem travessa desmascara os protocolos sadomasoquistas de domínio e autocomiseração dos adultos. No cineasta, o *voyeur* a trabalhar, em situações organizadas em mosaico, uma sensualidade feita de sugestões, preguiça e tardes longas. Em *Das Tripas Coração* (1982), o espaço confinado do colégio interno é o laboratório da cineasta,

que investe contra a educação religiosa e uma sexualidade feita de inveja, ressentimento e narcisismo. Em *Noites do Sertão* (1984), o universo da fazenda senhorial é o espaço das figurações do desejo, e o cineasta retorna ao confronto entre ordem patriarcal e sexualidade, enfrentando o desafio da literatura de Guimarães Rosa, encenação da poesia do buriti.

Ana Carolina e Carlos Alberto Prates Correia trazem humor, a transgressão (a carnavalização, poderia ser dito), sem reduzir sua criação a um cinema totalmente programado para comunicar, onde o esforço em seduzir vira complacência. Seu trabalho se insere na faixa do cinema de mercado e ganha maior significado enquanto nele permanece o risco da invenção, numa postura de intervenção cultural que enfrenta esse dilaceramento do cinema de autor na lida com demandas opostas à expressão e à norma do "cinema de público". Dilaceramento que vemos tornar-se mais agudo nos cineastas de talento, à medida que um movimento geral de descontração, de procura de um cinema de "alto-astral" — oposto à tonalidade dolorosa do "intelectualismo" mais exigente dos anos 60 —, cria muitas vezes uma distância entre as questões que interessam ao cineasta e o modo de tratá-las num cinema de entretenimento (o longa-metragem de estréia de Djalma Batista, *Asa Branca,* internaliza na sua estrutura esse dilaceramento).

O empenho na viabilização de um projeto de entretenimento nacional mobiliza a nova geração e alguns cineas-

tas que vêm do Cinema Novo e mesmo do *udigrúdi*. Em geral, ele tem levado a uma incrementação substantiva do nível técnico e a maiores cuidados no ajuste do roteiro e da encenação a uma dramaturgia mais afinada à experiência ficcional oferecida pela TV. Há uma descontração temática — entendida por alguns como desrepressão — e o cineasta tem reivindicado o direito à fantasia. Com razão, recusa a cobrança de maior rigor realista vinda de cabeças políticas mais dogmáticas e, com razão, se ocupa de "temas menores", vivências localizadas, sem se obrigar a um estilo de representação que o eleve a grandes sínteses. Nesse particular, avança no entretenimento quando desenvolve uma crônica do cotidiano, trágica (*Marília e Marina*, Luiz Fernando Goulart, 1976), lírica (*Chuvas de Verão,* Diegues, 1978) ou cômica (*Muito Prazer,* David Neves, 1979). No entanto, pode cair demais no clichê à telenovela — *Bar Esperança* (Carvana, 1983) — ou mesmo operar uma autodiluição, como acontece com o trabalho interessante de Antonio Calmon em torno da juventude que, mais lúcido em filmes como *Nos Embalos de Ipanema* (1978), se empobrece em *Menino do Rio* (1981) e *Garota Dourada* (1983). Quando chegamos a 1983, o instigante exercício poético do direito à fantasia não é encontrado no *cinemão* mas no filme de baixo orçamento, *O Mágico e o Delegado* (Fernando Cony Campos), parábola sobre as próprias

condições do artista encarnada nas desventuras do mágico ambulante e da dançarina numa pequena cidade às margens do rio São Francisco.

Cinema e Abertura

Na convivência entre o cinema de mercado e o processo de abertura política, prevalecem conquistas que não se desenvolvem tanto na linha do confronto entre o mágico (poesia) e o delegado (ordem), mas num terreno mais pragmático em que a energia do cinema se volta para a exploração dos espaços franqueados para uma representação naturalista do que incide diretamente no corpo (sexo, violência) e do que pertence à esfera da experiência política dos anos de ditadura. Podemos identificar algo como um *naturalismo da abertura*, cujas faces mais visíveis são, de um lado, o filme policial com temas ligados à repressão e, de outro, o movimento geral do "sexo em cena", que se manifesta num amplo espectro (do intimismo existencial de Khoury às festas no *Rio Babilônia*). O policial-político se põe como espetáculo para comunicar, convencional, bem-dosado, sem enveredar pelo naturalismo grotesco, a violência exagerada, de *Rainha Diaba* (Antonio Fontoura, 1974) onde o verismo da encenação é busca do pitoresco do ambiente, e sem, por outro lado, alcançar o realismo de investigação psicológica, mais denso na reflexão, próprio ao

"estudo de caso" de *Ato de Violência* (Eduardo Escorel, 1980), cujo ritmo contido está fora dos imperativos do "filme de ação".

O policial-político de entretenimento ganha impulso com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977), onde o cineasta joga uma partida de risco calculado com a censura e discute um caso controverso envolvendo corrupção policial e o esquadrão da morte. Sua base retórica é a oposição entre a "verdade" revelada pelo cinema e as mentiras da imprensa e da televisão. O naturalismo aparece, então, como estratégia sedutora do espetáculo e como marca de autenticidade, de ousadia, na apresentação dos dados: aqui (em Babenco), as denúncias no plano do aparato policial; em outros casos, no plano do tratamento "moderno" da intimidade. Embora reivindique a verdade, esse naturalismo é muito limitado na análise dos problemas, dada a sua estratégia de abordagem apoiada nas fórmulas tradicionais; a estrutura dramática, a composição de heróis e vilões, o imperativo da ação, tudo trabalha para que se ponha em cena uma coleção de fatos articulados de modo simplificado, resultando uma verdade de aparência, reduzida. Nessa linha, se Babenco é o cineasta de grande competência que nos deu filmes de impacto — *Lúcio Flávio* e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980) —, a série do policial-político é de magros resultados, de *Barra Pesada* (Reginaldo Farias, 1977) a *O Bom Burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), passando por *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) (o mais

explícito na referência a fatos de 1970, a repressão na rua, a máquina de tortura). Nessa série, a análise política ganha mais espaço em *A Próxima Vítima* (João Batista de Andrade, 1983), que sublinha a continuidade do aparelho repressivo, a realidade intocável do submundo, contrapostas à novidade política e às promessas da eleição de 1982. E *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Salles, 1984) promove um deslocamento para a investigação psicológica (a experiência do filho do militante no isolamento, a relação truncada com o pai).

No cinema da abertura, conforme o tipo de produção que se considera, a interação entre filme e questões sociais assume formas variadas. A afirmação de uma perspectiva feminina, que pensa por uma nova ótica tanto a condição da mulher quanto outras questões, pode ocorrer em curta-metragens mais complexos, como o filme *Histerias* (Inês Castilho, 1983), ou no espetáculo histórico tipo *Paraíba Mulher Macho*. A questão do negro, antes de emergir no filme de grande produção, se fez presente, como drama da intimidade, em *Na Boca da Noite* (Pitanga, 1978) e, como processo de resgate da cultura africana na formação brasileira, em trabalhos de Orlando Senna, Geraldo Sarno, Juana Elbein, Roberto Moura, Carlos Brasjblat, Vera Figueiredo e Raquel Gerber. À medida que os movimentos sociais adquirem maior força e ocorre a reorganização da sociedade civil, a produção de documentários evidencia a participação do cinema nesse processo. Há o documentário de arquivo focalizando o trajeto de figuras políticas; e a

discussão dos direitos humanos e da lei de anistia, a crítica ao sistema carcerário, à política habitacional ou à discriminação das minorias, estão presentes em filmes como *Eunice, Clarice, Thereza* (Joatan Berbel, 1979), *Em Nome da Razão* (Helvécio Ratton, 1979), *Leucemia* (Noilton Nunes, 1978), *Pena Prisão* (Sandra Wernek, 1984), *Associação dos Moradores de Guararapes* (Sérgio Péo, 1980), *Tribunal Bertha Lutz* (Batista, 1982). A questão da Amazônia, do ponto de vista da soberania nacional e da ecologia, é analisada em documentários como *Jarí* (Bodansky/Gauer, 1980). E a questão do Nordeste retorna com o painel de *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, liberado em 1979).

Nesse contexto, as lutas sindicais e a questão do operário, os temas da industrialização e luta de classes no Brasil urbano têm particular incidência no cinema a partir de meados da década de 1970. Filmes políticos de longa-metragem trabalham essas questões procurando afastar-se do naturalismo, introduzindo na sua linguagem comentários sobre o próprio cineasta e sua condição diante do objeto que focaliza. A reflexividade aparece como consciência da representação (teatro, máscara), empostação, num filme como *Crônica de um Industrial* (Luis Rozemberg, 1978), que discute a crise política, existencial, sexual de um burguês dono de fábrica diante da falência dos projetos nacionalistas de desenvolvimento e de conciliação de classes. *O Homem Que Virou Suco* (Batista de Andrade, 1980) procura o tom de narrativa popular, entre o humor e o

patético, ao pôr em foco um operário que escreve folhetos e aborda o liame (ou distância) entre produtor cultural (projeção do cineasta) e seu público. *A Queda* (Ruy Guerra/ Nelson Xavier, 1978), ao colocar o operário no centro do drama, apóia-se numa fórmula antiga — aquisição de consciência de classe a partir de um fato traumático — e procura revitalizar sua representação: faz interagir documentário e ficção, investiga relações de família em fortes planos-seqüências com improviso dos atores (excelentes) e cita trechos de *Os Fuzis* de modo a tornar mais densa a reflexão sobre as personagens e sobre a própria condição do cinema nessa aproximação ao universo do trabalho.

Esses filmes têm uma preocupação nítida em se referir à atualidade e são contemporâneos dos documentários que conferem ao cinema político, pela primeira vez, uma relação mais orgânica com a militância sindical. Todo um filão de cinema militante, com alguns filmes co-produzidos por entidades sindicais, desenvolve-se em São Paulo, principalmente em torno das greves: *Que Ninguém Nunca Mais Ouse Duvidar da Capacidade de Luta do Trabalhador* (Renato Tapajós, 1979), *Greve* (1979) e *Trabalhadores, Presente* (1979), de João Batista de Andrade, e *Linha de Montagem* (Tapajós, 1982) são exemplos desse cinema. De modo geral, essa produção quer investir no processo, debater questões imediatas, definir alinhamentos junto a forças atuantes no meio operário, como é o caso de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Sérgio Toledo/Roberto Gervitz, 1979), sem dúvida

o filme mais elaborado na representação e discussão de greves e de conflitos entre tendências no movimento operário, documentário em longa-metragem que se utiliza de múltiplas estratégias na montagem. Ao lado dessa abordagem mais abrangente, há filmes que levantam questões específicas, como *Acidentes de Trabalho* (Tapajós, 1978), a participação da mulher (*Trabalhadoras Metalúrgicas* — Olga Futemma, 1978) ou o assassinato de lideranças pela repressão (*Santos e Jesus, Metalúrgicos* — Cláudio Kahns, 1983). Articulando os vários temas — greve, condições de trabalho, assassinato — e também buscando expressar o ponto de vista de uma das tendências dentro do movimento operário, *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981) atualiza a peça de Guarnieri dos anos 50; aborda as relações dentro da família operária, onde opõe a lucidez do pai à alienação do filho, ou seja, a correção da geração do cineasta à confusão dos "filhos do AI-5", e faz um discurso em favor da militância cautelosa, feita de disciplina e pequenos avanços, colocando como irracionais as posturas mais radicais, das quais o filme retira qualquer pensamento, reduzindo-as a simples explosão emocional.

O enfoque do Brasil contemporâneo apresenta outras particularidades no cinema produzido pelos jovens pertencentes à geração mal-representada em *Black-tie*, inquietações e análises daqueles que se formaram no fim dos anos 60, viveram as propostas de contracultura, buscaram alternativas e estão a elaborar sua visão do Brasil moderno a

partir de sua experiência. *Maldita Coincidência* (Sérgio Bianchi, 1981), *O Sonho Não Acabou* (Sérgio Resende, 1982), *A Longa Viagem* (Francisco Botelho, 1984), *Os Verdes Anos* (Carlos Gerbase/Giba Assis Brasil, 1983), *Onda Nova* (Ícaro Martins/José Antônio Garcia, 1983) e o próprio *Nunca Fomos Tão Felizes* trazem aspectos dessa vivência jovem e são filmes "localizados" que, tal como os militantes ligados aos movimentos sociais, tendem a confirmar a idéia de que o cineasta teria abandonado os diagnósticos gerais, as alegorias de um período anterior. Filmes significativos dos últimos anos desmentem tal conclusão e demonstram o quanto, em obras de diferentes estilos, a visão abrangente da sociedade se desdobra em alegorias da modernização cuja intenção se anuncia no nome.

A Queda não deixa de fazer referências ao Brasil do consumo, da TV, da integração nacional via satélite, sugerindo que sua discussão quer dar conta do movimento mais geral da sociedade na era do endividamento, da construção dos metrôs, da reestruturação do espaço urbano. A metáfora da reforma domina *Tudo Bem* (Jabor, 1978), alegoria construída a partir do universo de uma família de classe média, quando o apartamento se faz microcosmo, ponto de confluência das diversas classes, e o lance teatral no espaço fechado desenha uma modernização de fachada no qual o "tudo bem" é dado da decoração nova que recobre os vestígios da violência e de tudo

mais que é continuidade da mesma precariedade real. *Memórias do Cárcere* é a metáfora do Brasil-prisão e a catarse da abertura. *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979) passeia pelo país para testemunhar, com certa melancolia, o avanço da modernização padronizadora via televisão, a qual destrói diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, dando origem a um novo país, enquanto o cineasta confessa bem-humorado seu apego àquela matriz do "popular" que se esvai. *A Idade da Terra* (Glauber, 1980) é a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do *udigrúdi*; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa. Em sua acumulação de elementos, Glauber espelha a crise, vale-se de uma recapitulação histórica que, de forma delirante, procura situar o Brasil na idade da terra, numa tonalidade de reflexão messiânica que esboça esperança, mas não consegue dar contornos nítidos a sua visão do presente.

A relação de Glauber com o Brasil moderno se dá sob o esquema da urbanização como morte, a energia sempre

vindo do arcaico: reaparece nele a metáfora da construção civil, central em *Tudo Bem, A Queda, Crônica de um Industrial*, agora na projeção bíblica do povo explorado na edificação de túmulos. Ao mesmo tempo, temos aí de novo a incorporação, na tela, da extensão do país, presença de uma imensidão geográfica que se torna figura capital no cinema brasileiro recente, mostrando que a fase atual do seu imaginário e de sua reflexão é de muitos passeios, é de exploração de novas fronteiras, vontade de verificação *in loco* dos conflitos entre diversidade e padronização, dos efeitos mais gritantes do avanço de um capitalismo predatório disposto a promover a real integração nacional (*O Terceiro Milênio* — Bodansky/Gauer, 1981 —, em sua incursão pela Amazônia, é o documentário que simboliza essa redefinição dos contornos da experiência brasileira encontrada em muitos filmes; os longas de estréia, como *Noites Paraguaias* (Raulino), *A Difícil Viagem* — Geraldo Morais, 1982 —, *A Caminho das Índias* — Augusto Sevá, 1982 —, são exemplos desse fenômeno na ficção, além dos filmes já citados).

Nesse movimento, o cinema brasileiro mostra a permanência de um traço peculiar: quando procura ampliar suas referências e falar do Brasil como um todo, quando preocupado com a identidade nacional, continua a se apoiar na espessura forte do leque de experiências de seu mundo fora dos centros urbanos. Ao representar a modernização como processo global, observa-a dos seus pontos de fronteira, nos

confins; e, quando mergulha na cidade, é para nela apontar a presença essencial das figuras representativas das correntes migratórias — o arcaico dentro do moderno –, seja no apartamento de *Tudo Bem*, no metrô de *A Queda*, no afresco de Glauber, seja nos operários, nos jogadores de futebol, cantores de guarânias e prostitutas da ficção *made in São Paulo*.

9. O cinema, estradas, caminhos

1964. *Os Fuzis*. O mergulho no interior do país e o tema das migrações são notórios no cinema brasileiro, marcam o momento; o filme de Ruy Guerra traz na sua estrutura o confronto entre as duas esferas — o citadino com a tecnologia das armas, com o caminhão, e o camponês com sua fome e religião. A tônica nesse confronto é o estranhamento, separação tensa entre o documentário (que visa o camponês) e a ficção (que se envolve na psicologia do citadino); nos urbanizados como nós (o cineasta incluído), a consciência da invasão que reprime e mantém o *status quo*; no camponês, a permanência em sua própria esfera, a opacidade, as tensões se resolvendo na relação com o seu próprio mundo de símbolos religiosos; enquanto os caminhões se retiram.

1974. *Iracema* (Bodansky/Senna). O palco é a Amazônia, e o confronto agora não se dá sob a forma da

consciência da dualidade arcaico/moderno, mantida a relação tangencial entre as esferas; ele se dá na forma da franca devastação em que o cinema é repórter e agente que intervém para deflagar reações e escancarar na tela os termos do confronto. Na estrutura do filme, este se cristaliza na relação de Pereio/Tião Brasil Grande, agente provocador mais do que personagem, com tudo à sua volta, particularmente com Edna di Cássia/Iracema, cujo trajeto da inocência à prostituição resume o movimento predatório da construção da estrada que não leva a nenhum destino. É tempo de "milagre", projetos faraônicos, e o filme de Bodansky/Senna monta sua alegoria de uma modernização da qual é parte, trazendo à tona a realidade do projeto símbolo da ditadura: a Transamazônica. Nesse gesto, define também um estilo novo que resulta da confluência de um cinema-reportagem, de câmara na mão, e de um cinema construtor de tipos, alegorizante (as figuras de Tião Brasil Grande e Iracema). Interpenetra mais decisivamente ficção e documentário, superando certa idéia de objetividade; e seu passeio pela Transamazônica é matriz fundamental da ampliação de geografia acima comentada, de captura da modernização pela fronteira nessa mistura de caminhão, prostituta e deslocamento, também presente em *Perdida* (Prates, 1976) e, de modo mais decisivo, em *A Opção ou as Rosas da Estrada* (Candeias, 1981), filme que leva ao paroxismo a representação de um Brasil grotesco: as

mulheres passam da condição de bóias-frias à prostituição de beira de estrada, circulam pelo país na cabine de caminhões e terminam na cidade grande para novo consumo em meio a anões e mutilados que servem a gângsters e gigolôs. Nesses filmes de queda inexorável — ao contrário das redenções tipo família do projeto comunicativo de *Bye Bye Brasil* –, desenha-se o movimento de transformação de natureza e cultura em mercadoria, face infernal do avanço brasileiro: o país é grande porque seus caminhões fazem circular um especial artigo de consumo, as mulheres.

1984. *Cabra Marcado Para Morrer.* No filme de Eduardo Coutinho, circulação e extensão brasileira se definem como espaço de uma diáspora exemplar, desintegração de família, apagar de identidade diante da repressão. Mas a descida aos infernos se desdobra num caminho de volta que não é o do paraíso, e sim o de um mundo histórico onde as questões se repõem. Atando as duas pontas de um processo de vinte anos a intervenção do cinema na vida do oprimido é aqui radical, e a história do filme se mescla à história das pessoas com quem o cineasta dialoga. Em 1964, o cineasta do CPC vai da cidade ao campo e está interessado em filmar a história do líder camponês assassinado. Encontra seus companheiros e a viúva, Elizabeth Teixeira, mas vê truncada a realização do filme. No crepúsculo do regime militar, reencontra Elizabeth que, a partir desse reencontro-filme, emerge

da clandestinidade e recompõe a identidade. Entre *Cabra 64* e *Cabra 84*, as questões permanecem — repressão, posse da terra, reforma agrária, sindicalização rural, migração —, mas não nos mesmos termos, assim como a filmagem se reinstaura, mas não nos mesmos termos. O primeiro encontro cineasta-viúva se desdobra no filme de ficção cujos fragmentos indicam um estilo de cinema didático, mescla de neo-realismo do tipo de *Sal da Terra* (1954) (filme norte-americano ligado à militância sindical) e idealização da imagem do oprimido no estilo CPC. O segundo encontro é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada no documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como *discurso sobre* estados de consciência e evolução de destinos. Ele internaliza na sua montagem o próprio processo de reencontro, de recuperação de identidades; é ágil na articulação do documentário político mais tradicional — a voz *off* do locutor explicando as imagens —, com as técnicas mais modernas do cinema direto — nas quais é óbvia a incidência do profissional de TV, Eduardo Coutinho, da série *Globo Repórter*; sua equipe se movimenta e se mostra na tela de modo a tornar mais contundente o nosso contato com a atualidade do filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade. É um corpo a corpo com a experiência que não exclui, em

sua intervenção aberta no momento vivido, um movimento de síntese que lhe é possibilitado pela situação nuclear nele encarnada. *Cabra Marcado*, ao incluir múltiplos aspectos, fala em amplo registro de um "estado de coisas" e permite o cotejo de trajetos — do país, da família, do cinema —, cotejo que é político, social, antropológico e fílmico. Vinte anos de experiência. Vinte anos de Brasil.

Vinte anos de cinema. Estética da fome. Tropicalismo. Estética do lixo. Emergência do experimental. Diálogo com a literatura e a história: conflito de vozes na composição de memória e identidade. O carnaval como interrogação, no filme experimental, e como espetáculo, no cinema de mercado. O cinema da abertura, o naturalismo, a militância, as alegorias da modernização.

O trajeto do cinema brasileiro mostra suas transformações, sua pluralidade, seu diálogo com o movimento geral da sociedade. A resistência a um período difícil, no entanto, não se deu sem desgaste. Neste momento de transição política e crise econômica aguda, há os entraves na renovação de valores, o quadro medíocre da produção de rotina do *cinemão*, os impasses do cinema experimental. E respostas milionárias do cinema de autor que visa à carreira no mercado denotam um momento de criação que permanece aquém das preocupações temáticas dos cineastas — *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984) é o caso mais nítido, afoito no abraçar novas estratégias mercantis, mas também

filmes como *Tensão no Rio* (Gustavo Dahl, 1984) e *Quilombo* (Diegues, 1984), na tela, não correspondem a verbo e idéia (cito aqui os projetos de destaque).

Nem tudo na luta atual é busca de solução para o impasse institucional (Embrafilme, mercado exibidor). É essencial também que o cineasta brasileiro mais experiente recupere o fôlego cultural e, ao mesmo tempo, se amplie a energia criativa do cinema jovem, pois o exercício mais consistente da capacidade de invenção continua fundamental para um cinema que teve sempre na qualidade seu mais efetivo argumento, sua legitimação nas condições adversas.

Afinal, sejam quais forem os mecanismos de viabilização do cinema na nova conjuntura, a sua relevância dependerá da força de expressão e da envergadura de seus autores, dentro das várias tendências. Por mais que tenhamos hoje uma ansiedade pelas fórmulas rentáveis e por mais que o nacionalismo gere uma visão tolerante do que é simplesmente oportuno no mercado, a aplicação de fórmulas e o recurso a gêneros consagrados se mostram hoje insuficientes para revigorar o cinema brasileiro.

Notas

1. Ver Jean-Claude Bernardet, "A voz do outro", In: Avellar, José Carlos. (*et alii*). *Anos 70 — Cinema*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1980, pp. 7-27, e *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
2. Ver "Introdução à paródia no cinema brasileiro", *Filme Cultura*, n. 41-42.

Glauber Rocha: o desejo da história

O Impulso de Totalização: as Metáforas da História

Glauber Rocha iniciou sua carreira na passagem dos anos 50 para os 60 e representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político. Os parâmetros de sua criação se definem quando o país vive a transição do desenvolvimento de JK para a polarização dos conflitos sociais no início dos anos 60, período de luta por reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação. Esta atmosfera ideológica define o horizonte da obra de Glauber em todo o seu trajeto, embora tenham se alterado o contexto histórico de seu trabalho e sua própria maneira de entender o binômio revolução/reação.

De *Barravento* a *A Idade da Terra*, o cinema de Glauber tem um movimento expansivo, articulando os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do *sertão* ao Brasil como um todo, e deste à

América Latina e o Terceiro Mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações.

A vida social se põe como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas; o espetáculo se faz de passado e presente de lutas, dominação e resistência, num mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, inclinando-se para uma libertação do oprimido inevitável: o seu imaginário se faz de rebelião permanente e promessa de justiça.

Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação — abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa — endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo.

Este desejo de história e de percepção totalizante do momento exige uma figuração dramática à altura. E Glauber a procura através da cristalização do movimento do mundo em metáforas capazes de fornecer a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social.

Assim, já em *Barravento* (1962), a aldeia dos pescadores se põe como microcosmo, e a praia — céu, mar, areia, coqueiros — participa do drama de toda a comunidade negra. Acompanhamos a ação exasperada de Firmino que quer retirar a aldeia da passividade. Ele provoca tensões,

desequilíbrios mas, quando a crise desejada se deflagra, a ação não se resolve na esfera exclusiva das personagens. A reviravolta é geral, cósmica, e se figura no fenômeno de convulsão da natureza de que falam os pescadores — barravento. Este se faz presente na seqüência climática do filme, é sua metáfora central e princípio organizador da *mise-en-scène.*

Quando assistimos a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), experimentamos a forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferentes momentos, pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final: "o sertão vai virar mar e o mar virar sertão". Ela condensa um princípio básico do filme: a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência. *Deus e o Diabo* afirma uma teleologia: o trajeto de Manuel e Rosa, os camponeses, passa por Sebastião (momento da reza) e Corisco (momento da violência anárquica) para poder chegar à disponibilidade da consciência para a Revolução. E o momento necessário da história como vocação para a ruptura se expressa no enunciado "o sertão vai virar mar", metáfora central da fábula narrada pelo cego cantador e tomada de empréstimo à consciência profética de beato e cangaceiro.

Terra em Transe (1967) é a representação alegórica do golpe de estado na América Latina, em particular o de 1964 no Brasil. A encenação da trama política mobiliza as figuras que personificam as forças sociais, figuras que falam a linguagem dos interesses de classe e do jogo de Poder arbitrado pelo Capital. Há uma preocupação à Brecht de expor as contradições de Eldorado, país alegórico. Mas há também uma confluência de gestos, um desfile de máscaras grotescas, um conflito de carismas, uma obstinação mágica de um lado e de outro do confronto entre direita e esquerda, de modo a fazer tudo convergir para a representação do evento político maior — o golpe de Diaz — como um ritual coletivo, Transe. Em Eldorado, o conflito social é temperado pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa da civilização européia. Filme catártico, *Terra em Transe* quer justamente pôr a nu este "amálgama" em sua versão de um "teatro da crueldade", ritual em que o Transe, como instância de crise e revelação, nos dá a imagem sintética do momento histórico.

Nestes três filmes, a metáfora de Glauber expressa o seu impulso totalizador ao representar instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um "momento de verdade" depois do qual não pode voltar a ser plenamente o que era. No seu cinema, este "momento

de verdade" tem como elemento motor a violência. É pela profanação de Aruã provocada por Firmino que se deflagra o barravento, é pela violência de Antônio das Mortes que se processam as rupturas e se anuncia a Revolução em *Deus e o Diabo*. O transe de Eldorado é momento da violência de Diaz rumo ao poder, reprimindo as forças populares, e é também a agonia de Paulo Martins, o intelectual de esquerda cuja resposta ao golpe é a conclamação à resistência armada num gesto romântico em que vale menos a força do cálculo estratégico e mais a idéia do sacrifício de sangue, necessário para o povo "sejam quais forem as conseqüências".

*

A conexão entre violência e história, as personagens que agem tomados de exasperação — estes elementos típicos aos filmes de Glauber encontram paralelo nos seus escritos dos anos 60. Aqui, é a intervenção do cineasta na história que adquire o tom exasperado e se define na metáfora da *estética da violência*: o cinema político do Terceiro Mundo deve ser uma recusa radical do cinema industrial dominante; é preciso negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vigentes; é preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica. "A

mais nobre manifestação cultural da fome é a violência"[1].

Este enunciado se afina com *Deus e o Diabo, Terra em Transe, O Leão de Sete Cabeças* (1970), e nos revela um Glauber inspirado por Frantz Fanon na sua discussão do colonialismo, das formas da consciência do oprimido e do sentido histórico maior da revolta[2]. O ataque às contemporizações e às "revoluções burguesas", presente nos filmes, marca também as entrevistas e textos do período 1965/70, os quais reiteram a vocação do cinema do Terceiro Mundo para a luta e resistência em todas as frentes — estética, econômica, política. "Somos os camponeses do cinema"[3].

Este modelo revolucionário camponês se reforça nas proclamações de Glauber quando ele passa da *estética da fome*, pensada em termos do Cinema Novo brasileiro, para a metáfora das múltiplas frentes de guerrilha em três continentes. A ressonância do discurso de Che Guevara (1967) na ideologia do Cineasta Tricontinental é nítida. A discussão das relações entre cinema político e subdesenvolvimento se faz tomando a estratégia revolucionária de Guevara como inspiração e metáfora[4].

O pensamento de Glauber, em expansão, busca novas bases para seu impulso de totalização num momento em que, no Brasil, por força do regime militar e da crise da esquerda, temos um processo de repensar o país — no qual *Terra em Transe* é fundamental. Dado curioso, o ideólogo Glauber incorpora um grande esquema interna-

cional inspirado na idéia matriz da revolução camponesa exatamente quando, no Brasil, a polêmica cultural em torno do Tropicalismo revela uma nítida atenção aos sintomas urbanos de uma modernização iniciada antes (nos anos 50) e em franco andamento. Modernização que, embora conservadora e sob tutela militar, torna mais complexa a sociedade brasileira e desafia o modelo da revolução camponesa. Na tela, o cineasta Glauber, que sintetizou o momento pré-64 com a alegoria da esperança (*Deus e o Diabo*) e fez a grande catarse do golpe em sua alegoria do desencanto (*Terra em Transe*), trabalha agora as contradições de 1968/69 em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Nesse filme, a relação entre *mise-en-scène* e história se altera, a meu ver justamente para expressar a transição no debate entre o cineasta e o Brasil quando da agitação de 68 e da resposta do AI-5.

Em *O Dragão da Maldade*, o teatro vivido pelas personagens sofre um descentramento, parece não mais trazer no seu interior o movimento por excelência da história. O cangaceiro e Antônio das Mortes vivem no presente como resíduo de outro tempo; projeta-se sobre o universo encenado uma sombra de anacronismo (Antônio está aposentado e o chamado para a ação contra Coirana é visto por ele próprio com surpresa). Sim, temos o movimento usual de legitimação da violência do oprimido: a metáfora central do filme é a lenda popular da luta de São Jorge contra o dragão. No entanto, o drama se concentra

em Antônio das Mortes e sua crise de consciência até que passe para o lado do oprimido, ao final. A ação deste homem de armas retira o intelectual e o povo da passividade, tornando possível a atualização do mito: a luta termina quando a figura de Antão, a cavalo, enterra a lança no peito do senhor das terras. Aqui, ao contrário de *Deus e o Diabo*, a coisa não termina aí, neste preenchimento do sonho revolucionário que lá se figurava no mar substituindo o sertão na tela. A cena final nos reserva agora o andar melancólico de Antônio das Mortes à beira da estrada, andar que atesta o quanto o seu palco está fora do centro.

Em *Barravento* e *Deus e o Diabo*, não se focaliza a vida das classes dominantes. Em *Terra em Transe*, o universo da burguesia começa a se descortinar no cinema de Glauber — as orgias de Fuentes — mas há silêncio em torno do que não é carreira política na vida de Diaz, com exceção do drama pessoal que marca o seu conflito com Paulo Martins, o *protégé* que o abandona em favor da militância de esquerda. É o espaço doméstico do *coronel* de *O Dragão da Maldade* que se abre para nós, definitivamente. Exibe corrupção e oportunismo, vem para marcar a decadência do explorador e o cinismo de seus servidores diretos. Na oposição entre Santo e Dragão, o filme situa Bem e Mal nitidamente separados, como nunca antes em Glauber (*Deus e o Diabo,* mais complexo, não marcado pelo fator "comunicação com o público", se estruturou exatamente para questionar o maniqueísmo). No deslocamento da li-

ção, se reforça o aspecto moral da discussão política em torno da Revolução. Glauber sublinha a oposição entre a dignidade do oprimido e a corrupção dos poderosos, fazendo da sexualidade dilacerada e neurótica um signo recorrente da decadência dos donos do poder. Com isto, caminha em direção à nova metáfora que vai marcar seu cinema.

A partir de 1970, a proposta do Cinema Tricontinental se efetiva em filmes realizados em diferentes países — Congo, Espanha, Itália —, a questão agora, dentro do impulso totalizador, é representar a história contemporânea numa escala mais ampla do que a encontrada nos anos 60. Em termos temáticos, coloca-se em foco a reação entre um Ocidente cristão e imperialista e os povos do Terceiro Mundo, subjugados por uma ordem neocolonial e governos títeres a preservar os interesses das metrópoles. As figuras de opressão — ditadores, elites locais, oportunistas de vários tipos — exibem sua decomposição num mundo cheio de fantasmagorias, como o de Diaz (*Cabeças Cortadas*), o de Brams (*A Idade da Terra*), o da família aristocrática de Roma (*Claro*), o dos mercenários das guerras coloniais na África e o da nova "burguesia africana" (*O Leão de Sete Cabeças*). A violência do oprimido, como tarefa histórica, é mais do que uma libertação nacional, pois a luta agora assume uma dimensão apocalíptica que coloca os homens entre o salto redentor e a danação. Diante do que Glauber caracteriza como "crise de civilização", a Revolução é um

gesto purificador. *O Leão* traz de maneira nítida este binômio decadência/purificação e, a partir daí, o grande esquema da história apto a definir os movimentos essenciais do nosso tempo se desenha com base numa analogia: a configuração dos conflitos de hoje é nova versão do processo de morte e ressurreição que foi a decadência do Império Romano, a crise da cultura antiga e a emergência do cristianismo.

Este é o horizonte quando o cineasta faz *Claro* (1975), seu filme-diário de bordo em plena Itália, onde se move na cidade-símbolo e se interessa pelo que nela condensa uma tradição em crise: dos signos exteriores das camadas históricas (em especial, as ruínas) à encenação do psicodrama familiar antropofágico da elite romana. Dados de decomposição que o filme contrasta com a energia do povo nas ruas e as lutas do presente no cenário internacional (Vietnã, África).

Na figuração dessas lutas, a metáfora evangélica está no centro da representação didática e conceitual de *O Leão de Sete Cabeças*, em que a besta do apocalipse segundo São João é a imagem do imperialismo. Contra o branco colonizador, a luta armada não admite contemporizações, pois este, como a besta, veio do mar para oprimir, escravizar e fazer triunfar a morte por séculos. A Revolução é um ato regenerador.

Forças da vida, regeneração, nova etapa histórica. Forças da morte, da ordem decadente, do imperialismo. Este

é o conflito recorrente que ganha sua síntese no afresco à Glauber de *A Idade da Terra* (1980). A morte aqui se anuncia em Brams, figura de conquistador capitalista, misto de César e Fausto que desfila sua força no país periférico e afirma seu poder diante de uma elite local débil, dilacerada, cuja eloqüência se gasta na evocação de um duvidoso passado de glórias. Ao longo do filme, se reitera o elo entre corrupção, bons negócios e opressão, e a metáfora maior da exploração imperial se cristaliza na imagem bíblica do povo escravizado a trabalhar na edificação de túmulos — esta é a conotação que adquire a arquitetura monumental de Brasília, dentro da tendência geral de Glauber a olhar com desconfiança o espaço urbano de pedra. Em contraposição, a vida se anuncia na mitologia popular, nesse mundo sensual e visualmente exuberante da festa de rua, do carnaval, da procissão, de tudo que, pela energia do rito, reúne a população e marca sua resistência ao referencial técnico e instrumentalizador do progresso burguês.

Fiel à sua visão totalizante e a seu desejo de história, Glauber configura, em seu último filme, um evangelho da energia popular das nações exploradas a trazer, da periferia para o centro (tal como na Antigüidade), a boa nova de uma regeneração da humanidade no momento da crise do Império. Embora fragmentado e cheio de perplexidades, este evangelho ata a liberação do oprimido a uma recuperação do sagrado que é reapropriação de um simbolismo estagnado pela interpretação e hierarquia religiosa domi-

nantes. Como sua lógica solicita, *A Idade da Terra* projeta a esperança na figura de Cristo; mas um novo Cristo popular, nada romano ou eclesiástico, um Cristo do Terceiro Mundo, multiplicado, multiracial — negro, índio, branco, mestiço.

As Dimensões do Barroco em Glauber Rocha

1) As tensões estilísticas, a parte e o todo

Desde seu primeiro curta-metragem, Glauber afirmou a matriz estilística que dominou toda a sua carreira. Em *O Pátio* (1959), a encenação é em campo aberto, junto à natureza, mas as personagens se movem dentro de um tabuleiro de xadrez. O ar livre amplia o horizonte do olhar mas a encenação se dá nesse espaço demarcado, verdadeiro palco, comportando apenas dois atores que tecem o drama pela posição recíproca dos corpos, sem fala — a estrutura é metafórica; a ação, simbólica. Aqui, pela redução a elementos mínimos, a representação de Glauber se expõe em seu esqueleto. O que veremos ao longo da obra será sempre esta tensão entre espaço aberto e demarcação, entre empostação teatral, na fala e gesto, e uma agilidade de câmara notável[5].

Organizado como totalidade fechada, o universo diegético do cinema de Glauber se desenha através de uma teatralidade franca que sugere, pelo ritual, um sentido de

participação cósmica nos dramas das personagens. A ressonância mítica procurada se apóia, em primeira instância, nesse cerimonial da *mise-en-scène*, mas ganha sua maior força e consistência pela presença, na estrutura mesma da narrativa, de uma trilha musical densa, com forte carga semântica, sempre intervindo para "contaminar" os espaços da cena. Dominada pelos atabaques e cantos africanos, pela canção épica do cordel sertanejo e pela música barroca de Villa-Lobos, a dramatização sonora em Glauber também inclui a ópera, como em *Terra em Transe*, ou outro tipo de peça folclórica, como em *Cabeças Cortadas* e *A Idade da Terra*. O contraste violento entre os segmentos fílmicos de silêncio e os de saturação sonora expressa muito bem a rejeição do cineasta pela chamada "música de fundo", o gosto pelas rupturas e pela presença musical como comentário explícito.

Apoiado na música, o espaço sintético da encenação de Glauber abriga conflitos de grande efeito estético. De um lado, o tom de ritual se afina com o uso de personagens simbólicas que condensam o mundo como verdadeiros emblemas naturais e sociais. De outro, estas figuras — sua ação, indumentária, declamação — são observadas por uma câmara que se comporta como um documentário. O campo da cena é circunscrito mas, dentro dele, a imagem é de uma riqueza admirável, pois a câmara não pára. Ora se aproxima ora se afasta de pessoas e objetos; movimenta-se na mão do

operador em planos-seqüências, a fazer círculos, investigar rostos, gestos e a textura do mundo. Em verdade, apalpa o que se põe à sua frente, com a voracidade própria a este cineasta que procura tudo incluir no seu universo. O olhar de Glauber é táctil, sensual, enquanto a moldura da sua representação é alegórica, tendente à abstração, numa convivência de contrários tipicamente barroca.

Contrastes, desequilíbrios, excessos de toda ordem. O cinema de Glauber traz uma tensão peculiar entre parte e todo. O impulso totalizador colide com a interminável acumulação de elementos, com a sucessão dos detalhes que desafia a síntese. Se o Cinema Novo quis equacionar o Brasil e sempre pensou no todo, Glauber mais do que ninguém encarou esta grande ambição do diagnóstico nacional, enfrentando os problemas estéticos que o discurso da totalidade implica.

Sempre metafórico, distante do naturalismo, Glauber procurou responder as suas demandas ideológicas e a seu nacionalismo cultural praticando um cinema moderno de autor, inventando sua própria linguagem. Se buscou apoio em alguns mestres — Eisenstein, Welles, Visconti, Buñuel — e dialogou com os caminhos do cinema contemporâneo, de Godard a Straub, traçou nesta condensação um percurso genuíno em que a tendência crescente foi a de sublinhar o aspecto experimental do seu trabalho.

Nos anos 60, as tensões e desequilíbrios se resolvem de modo a fazer prevalecer a organização geral, a grande

metáfora. Há descontinuidades, rupturas, uma textura complexa, como em *Deus e o Diabo* e em *Terra em Transe*, mas a representação se encaixa nos limites de um cinema ficcional diegético, relativamente homogêneo. As improvisações de *Câncer* (1968/72) marcam nitidamente o momento em que o conflito entre parte e todo passa a se resolver em favor da fragmentação e heterogeneidade, da colagem de episódios autônomos, em que ficção e documentário não mais procuram o encaixe invisível, a continuidade, mas exibem sua franca diferença. Nos anos 70, o princípio de unidade dos filmes se desloca para a intervenção direta do cineasta, corpo e voz, a fala em primeira pessoa a articular um conjunto de estratégias do discurso cinematográfico, num passeio por diferentes registros e modalidades de representação. A parte ganha maior autonomia, faz valer a sua própria força e configuração local, desaparecendo de vez os vestígios de um todo orgânico. Temos as experiências de *Claro* (1975), as provocações do antidocumentário *Di* (1976) e o espetáculo de transgressões de *A Idade da Terra*. Aqui, Glauber leva ao limite sua experiências com o plano-seqüência e a movimentação de câmara, exibe ostensivamente uma montagem que recusa simetrias e concatenações, instala-se abertamente no espaço da "crise da representação". E o faz de modo peculiar, pois não abandona o impulso de totalização; apenas expressa no próprio estilo uma fragmentação inevitável, que não se resolve. Coerentemente, *A Idade da Terra* não tem

desfecho, pois as contradições de Glauber, neste final como em toda a obra, devem, pela força do estilo, permanecer expostas. O filme se dissolve, sem mascará-las.

2) A política, o poder, o papel do intelectual

A questão do poder é onipresente em Glauber mas é em *Terra em Transe*, o mais denso de seus filmes, que ela recebe o tratamento mais específico. Representa-se aí o mecanismo da luta política. Mais do que vislumbrar o horizonte da Revolução, é necessário dar conta de um fato consumado: a vitória do golpe reacionário. Momento de desencanto, *Terra em Transe* leva ao extremo a dimensão barroca do cinema de Glauber. O balanço da derrota da esquerda é feito no calor da hora e a explicação do processo se embaralha com a imprecação indignada de quem se vê impotente. O convívio de esquematização conceitual e eloqüência é de efeito magistral: uma experiência de choque no Brasil de 1967.

A disposição didática da trama política condensa a ação nas figuras que representam as forças sociais. Acentua as contradições do intelectual (Paulo Martins) em sua militância, as falácias do populismo como participação ilusória e exclusão real do povo (o grande teatro dos comícios de Vieira), os equívocos da esquerda (Sara e os jovens militantes) ao apoiar Vieira (oligarca e liberal) e acreditar na lealdade da burguesia (Fuentes) à causa nacio-

nal, o oportunismo de Diaz e sua eficácia na hora do golpe. Os movimentos de Paulo, a ascensão e queda de Vieira, a conspiração de Diaz, as respostas da esquerda, tudo se encaixa como um teorema, mas a atmosfera é delirante e o clímax é de transe. A lógica da luta política trazida pela alegoria, nítida após análises, não salta aos olhos na primeira experiência do espectador. A textura do filme é de acumulação de elementos, repetições obsessivas, movimentação incessante e um fluxo de palavras que nos ultrapassa. Há um sentimento de urgência sem tréguas, um tom exasperado nas lições. Afinal, a recapitulação do mecanismo do golpe se faz através de uma mediação específica: a consciência agonizante do poeta Paulo Martins.

Terra em Transe é um grande experimento de estilo indireto livre; a mescla de interioridade e exterioridade marca a relação entre narração e personagem — o filme reproduz o estilo de Paulo Martins e sela uma ambivalência muito típica do cinema de Glauber. Há um movimento duplo, a adesão e crítica à personagem, numa revisão da história na qual a consciência do intelectual se expõe, se defende mas não se redime[6].

Desta superposição de movimentos — o dos fatos e o da subjetividade de Paulo — resulta uma lição de *Realpolitik* (a lógica do golpe) dada por um poeta indignado cuja eloqüência revela, ao lado do conhecimento das condições concretas da ação, um forte senso moral que responsabiliza

os agentes do jogo político a cada passo. Como o intelectual é uma figura mediadora — no processo narrativo e na diegese —, sua culpa está no centro da tragédia. Tudo dá ressonância a seus movimentos e tal fato, somado às condensações próprias à alegoria, sublinha os espaços fechados do conchavo político. No delineamento do processo, ganham destaque a batalha de vontades e as intrigas palacianas (estas encontram terreno propício na arquitetura barroca). Ao lado da lógica dos interesses, há uma dinâmica de alterações e repulsões na qual a força das personagens depende do carisma (Vieira fracassa porque não o tem, enquanto Diaz é carismático na sua alucinação fascista). Vocações pessoais e traições emergem como o elemento motor da trama — Paulo trai Diaz, duas vezes; Fuentes trai o nacionalismo; Diaz trai o Presidente e a constituição para assumir o poder.

Na tonalidade dominante da recapitulação de *Terra em Transe*, ganha força a dimensão conspiratória do mundo e sua incidência na sensibilidade do poeta, já tendente a ver as coisas em decomposição (vide os poemas de Paulo e seus comentários sobre o abismo da aventura populista). Vem a primeiro plano uma visão barroca da política. E tal visão se projeta na própria iconografia, que representa o Poder na figura do monarca absoluto (Diaz é coroado, com manto e cetro, numa cerimônia que evoca os reis ibéricos do período da conquista colonial). Tal inconografia sugere o presente como repetição de uma

violência do passado, Diaz sendo herdeiro da empresa colonial em sua dominação das outras culturas nos trópicos. Seu papel é repor essa violência.

Fechando a espiral barroca, a separação entre as classes se representa na forma do binômio corte/populacho do velho regime. Num pólo, temos o dinamismo da elite na qual Paulo circula, espaço palaciano da culpa onde poder material e condenação espiritual se encontram. No outro pólo, temos o espaço da inocência, a vida a céu aberto do povo que, excluído pela violência da cena política, permanece como reserva moral, promessa de redenção da história mais uma vez adiada[7].

A imagem de uma coletividade coesa no ritual porém difusa na política foi, em 1967, um ponto polêmico, pois ganhou a conotação amarga de solapamento das idealizações da esquerda. Glauber, como Paulo Martins, faz uso da provocação e expõe até com exagero uma precariedade política ausente da imagem elaborada pela liderança populista. Em 1980, *A Idade da Terra* retoma esta imagem — coeso na festa, o povo ainda não tomou o seu lugar no jogo do Poder e é conclamado a isto no final do filme. A conjuntura sendo outra, não há na imagem a mesma dimensão corrosiva. Apenas a expressão de um olhar que, ainda desconfiado dos órgãos de oposição, continua implacável na constatação dos reacertos políticos orquestrados pela elite do poder, com a exclusão do povo.

A distinção entre os que participam da arena política e os que estão excluídos se expõe com nitidez e incômodo em *Câncer*, filme rodado em 1968 (montado em 1972, em Cuba), no momento máximo da agitação política de rua, da mobilização de massa na luta contra o regime militar. Glauber começa o filme com a documentação de um encontro político de intelectuais no Rio de Janeiro, sua voz *off* lembrando que "o pau estava comendo no Brasil do general Costa e Silva". Depois deste prólogo, o filme não é senão um desfile pelas ruas e uma seqüência de diálogos desencontrados que contrastam com esta promessa inicial de história, nos trazendo um outro Brasil. Temos a imagem corrosiva, ousada, de um cotidiano de miséria, mediocridade, mesquinhez. Acompanhamos, mais do que tudo, as improvisações de Antonio Pitanga no papel de desempregado-marginal a exibir sua condição precária e a caminhar, dentro do laboratório de *Câncer*, para a sua explosão final de revolta, dirigida ao intelectual-provocador. No contraponto, temos casais pequeno-burgueses a reclamar da vida, envolvidos no tédio ou buscando a revolução como estímulo. A seqüência numa delegacia de polícia é ponto de condensação: um marginal preso recapitula sua carreira e, como um Corisco da cidade, defende a violência como dignidade possível num contexto que não lhe dá outra saída; o delegado, de crucifixo na mão como Diaz, faz o discurso da ordem e da repressão; um intelectual, preso e interrogado, faz

a paródia do espírito da organização numa fala simétrica à do delegado e também marcada pela rejeição do caos nacional e pela conclamação a um projeto de ordem para o país.

No universo de Glauber, as qualidades do intelectual não estão na disciplina do organizador ou na paciência do pedagogo sempre disposto a esclarecer pelo verbo. Estão na coragem da agressão que gera catarse pela violência, que trabalha o inconsciente[8]. Nesse espaço da agressão move-se Paulo Martins. E é nítida a extensão do seu papel no intelectual provocador de *Câncer*, cujo deboche leva o oprimido à exasperação e à revolta[9].

Através de suas agressões, Glauber põe a nu o caráter elitista e excludente da política brasileira mas sua dialética de apatia e participação muitas vezes implica uma solicitação de ordem que se apóia na solução messiânica em que a salvação, no fundo, repõe a relação carismática líder/massa. Provocativo, o cineasta deu entrevistas sobre o poder nos anos 70 que causaram estranhamento pelo tratamento da questão militar. Na sua visão, o civilismo e a democracia liberal não estão no centro da crítica à ordem vigente, pois sua idéia da libertação nacional não exclui uma via militar e despótica, desde que carismática e antimperialista, nacional e popular.

Tendo isto presente, não nos surpreende o fato de Glauber não se interessar em aprofundar a discussão do processo político brasileiro em *A Idade da Terra*, quando

opõe novamente culpa palaciana e inocência do povo, colocando, pela última vez, em movimento o grande teatro barroco de suas alegorias para reiterar a oposição decadência/dignidade que separa o opressor do oprimido.

A Religião do Oprimido

Barroco na textura de imagem e som, barroco na concepção do Poder, o cinema de Glauber, caminhando sempre e cada vez mais no limite do dilaceramento, tem nas "metáforas da história" seu ponto de amarração. Como vimos, estas metáforas operam a síntese, tanto mais eficazes quanto mais nítidos os contornos do processo a que se referem. Pela sua natureza, permitem a figuração do mundo sob o signo da ruptura, do momento de confronto e revelação. E é bastante específico o modo como corporificam esse privilegiar a história: há na convulsão do barravento, na profecia do sertão/mar, no transe, na lenda de São Jorge e na analogia evangélica, a mobilização de um princípio unificador no qual a coerência do mundo se afirma pela inscrição de fatos e experiências numa fórmula sancionada pela tradição — temos o mito, a profecia e a analogia.

Esse passo do cinema de Glauber é crucial, pois as metáforas extraídas da tradição popular afro-brasileira, do catolicismo rústico ou da matriz bíblica não podem ser reduzidas a mero artifício retórico ou didático. Estão

inseridas na medula dos filmes, definem sua estrutura e refletem o esforço de aliar religião popular e prática revolucionária, mito e história. Segundo Glauber, a cultura do oprimido e seus mitos são a fonte da energia que o leva à ação: papel histórico dos povos subjugados se cumpre em conformidade com a tradição, não como negação dela. A questão maior, portanto, não é a superação do mito mas a sua reinterpretação, pela comunidade, em termos dos projetos de liberação.

Posto isto, não surpreende a dificuldade encontrada quando tentamos desembaralhar as lições de economia política do ritual religioso e da metafísica que impregnam os filmes de Glauber pois aí não há separação nítida entre as esferas da causalidade material e da magia. Seria ingênuo inserir o seu cinema político, mesmo o dos anos 60, numa tradição iluminista da esquerda na qual arte e didatismo se unem para o combate às alienações religiosas. Se na postura marxista mais ortodoxa a crítica à religião é parte do processo de aquisição de uma consciência revolucionária, em Glauber as lições sobre a luta de classes convivem com uma recuperação do sagrado que é, por seu lado, sincrética, abrangente — judaica, cristã, africana, indígena.

Há, sabemos bem, o Glauber que cita Marx e, nos seus primeiros textos, mostra uma postura crítica diante da religião. No entanto, em termos dos filmes, o referencial marxista e a matriz religiosa convivem desde *Barravento* e *Deus e o Diabo*.

De início, *Barravento* é explícito na crítica, própria ao observador externo, à passividade dos pobres induzida pela religião. Mas há no filme um movimento contrário, uma visão interna à religião, afinada à identidade cultural dos pescadores. A consistência de momentos-chaves da narrativa depende da legitimidade da representação que eles têm do mundo. Em torno do barravento, as rupturas cruciais obedecem a uma causalidade mágica, a desmistificação de Aruã dependendo da coerência lógica da própria idéia de profanação do sagrado e castigo dos céus. Em *Deus e o Diabo*, o duplo movimento — crítica e incorporação da religião — define, de um lado, a necessária superação da fase religiosa da consciência rebelde para a lucidez revolucionária. De outro, o *telos* — a Revolução — só se torna palpável se tomarmos a práxis mística de Sebastião e Corisco como *prefigurações* da "grande guerra sem Deus e o Diabo" anunciada pela metafísica de Antônio das Mortes e do cego cantador. É preciso supor uma ordem das coisas no sertão dentro da qual tudo é sinal de que a promessa de salvação se cumprirá. A escolha de Glauber é clara: é a mediação do cordel que organiza a narração, e ela fala a linguagem da profecia[10].

O Dragão da Maldade retoma a personagem do "matador de cangaceiros" e, aqui, a conversão de Antônio das Mortes mostra a força do sagrado: é a intervenção da beata que catalisa seu arrependimento diante da morte de Coirana. Em *Deus e o Diabo*, Antônio era figura repressiva que

eliminava o "bandido social" a mando dos senhores e, assim, cumpria seu destino paradoxal de agente liberador que anuncia o futuro. Contraditório e misterioso, Antônio era personagem condenado, "sem santo padroeiro". Em *O Dragão*, ele se torna uma figura positiva, elimina suas contradições e adere à causa do povo lutando contra o antigo patrão. Redimido e abençoado pela santa beata, ele perde seu caráter trágico para se tornar um herói de aventuras. Como já observei, a balança do cinema de Glauber começa a pender, no fim dos anos 60, para a eliminação da dialética presente até *Terra em Transe*, com sua substituição por outra, de Bem e Mal separados, heróis positivos, vilões. Não há lugar para figuras tão contraditórias quanto Firmino, o primeiro Antônio das Mortes e Paulo Martins.

Em *Cabeças Cortadas*, todo o Mal emana de Diaz, agora ex-ditador moribundo em pleno exílio. E, em contraste com sua decomposição que parece contaminar tudo em volta, o Bem e a regeneração aparecem na figura do Santo milagroso que encarna o poder e mistério da energia popular, opaco a Diaz e imune a seu jogo cínico e presença corruptora. Em *O Leão de Sete Cabeças*, Glauber encontra o melhor terreno para combinar as lições de luta de classes e sua concepção da religião do oprimido como força revolucionária. Aqui, identidade cultural e revolução caminham juntas, sem as tensões próprias a seus filmes dos anos 60 (talvez por isto mesmo *O Leão* seja didático em excesso). Confronto de forças bem demarcado, a realidade histórica

focalizada permite a representação mais unívoca, em que vemos homens e deuses africanos lutando lado a lado para expulsar o invasor — a liberação dos homens é a dos deuses e vice-versa. Na luta anticolonial, o contraponto das "falácias burguesas" é a luta armada, união de mito e intervenção histórica encarnada no herói da resistência: Zumbi. No final, o plano-seqüência dos revolucionários em marcha pelos espaços abertos da África define um chamado que não é o de um partido ou de uma ideologia mas de toda uma cultura.

Uma vez instalada, a supremacia do sagrado no cinema de Glauber dos anos 70 possui dimensões diversas. Com a força do simbólico na experiência social em primeiro plano, o ritual coletivo pode ser o núcleo da discussão política, como acontece em *Di* (1976). Neste filme, o gesto liberador e subversivo do cineasta é o próprio ato de filmar. A realização de *Di* profana ostensivamente o enterro do pintor Di Cavalcanti e a invasão de Glauber, de microfone na mão, questiona a própria noção do documentário. Longe de um "falar sobre" o fato social, o filme é ele próprio o evento. E deflagra uma batalha judicial entre os direitos da família (o luto) e a reivindicação do cineasta por uma fidelidade à herança cultural do pintor que ele julga melhor afirmar, pela festa e a exuberância, em oposição à discreção do cinza e preto burguês e ao oportunismo da exploração mercantil do artista feita pelos *media*.

A oposição de Glauber à mercantilização e ao "desen-

cantamento do mundo" operados pela burguesia inclui esta dimensão do escândalo provocado por *Di*, nessa fase em que filmes e intervenções pessoais tendem mais e mais a se inserir num processo contínuo que culmina com a epopéia da realização de *A Idade da Terra*[11]. Aqui, novamente o cineasta assume o microfone e, numa seqüência próxima do final, fala diretamente à platéia. Temos o "sermão do planalto"; a voz de Glauber traz à tona um debate com o tempo em que ele busca unidade na fragmentação da experiência, reafirma um impulso de "dizer o mundo" mesmo que os dados pareçam não permitir a síntese. Para encaixar na "idade da terra" uma vivência múltipla do presente fala da história, da civilização ocidental, dos povos subdesenvolvidos, de Cristo. Tal como o conjunto do filme, este discurso é hesitante, com repetições, ora agitado e vigoroso, trazendo as tensões de quem procura novamente a totalização mas se sente ultrapassado pela amplitude do que a sua própria voz enuncia. O desejo de história solicita sentido para a experiência da dor, quer inseri-la numa pedagogia da humanidade. E, na definição da esperança, o cineasta reafirma sua visão messiânica da história, enquanto seu próprio discurso evidencia a dificuldade de dar contornos nítidos à conjuntura atual.

Sempre disposto a enfrentar as grandes questões sociais, Glauber criou um cinema dotado de uma força peculiar, que trouxe para si os desafios do tempo e os conflitos do Poder tal como vividos na periferia. Dramático, ansioso por

totalizações, este cinema revelou um estranhamento crescente em face dos projetos iluministas, dos horizontes históricos de uma cultura laica, e procurou no mito, na religião do oprimido, as matrizes para sua redenção da vida contemporânea.

Notas

1. "Por uma estética da fome" (1965), in *A revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1980.

2. No Brasil, nos anos 60, adota-se o modelo colonial para pensar os problemas da cultura nacional. A teoria da revolução brasileira privilegia uma dialética histórica que, como em Sartre, é afirmação da liberdade humana, terreno da *práxis*. No eixo Sartre-Fanon, Glauber pensa a libertação como um processo no qual a Nação-sujeito coletivo se afirma ao negar o Outro (o colonizador). Ver Ismail Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983.

3. "Das sequóias às palmeiras", *Positif*, março de 1970.

4. "O cineasta tricontinental", *Cahiers du Cinema*, novembro de 1967.

5. A seqüência de abertura de *Terra em Transe* é paradigmática na demonstração dessas tensões estilísticas e sua força dramática.

6. Um lance magistral do estilo indireto, com sua capacidade de expor contradições, é a exposição da vontade de poder do intelectual, confirmada na cena final: Diaz é coroado enquanto Paulo agoniza; as imagens delirantes trazem a figuração do desejo (Paulo invade o palácio e empolga a coroa) no mesmo momento em que, na estrada, Paulo grita para Sara que sua morte é o triunfo da Beleza e da Justiça.

7. A oposição entre culpa-poder-degeneração e inocência-povo-redenção é típica em *Cabeças Cortadas*, esta espécie de *revenge play*

barroca que cita Shakespeare e onde vemos Diaz teatralizando sua própria morte num melodrama doméstico que Glauber subverte ao fazer intervir a figura popular do Santo. Este transforma o fim de Diaz num ritual de purificação do mundo, seguido da festa — a coroação de Dulcinéa, a camponesa inocente.

8. Sobre a política e o inconsciente em Glauber, ver Raquel Gerber, *O Mito da Civilização Atlântica, Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*, Rio de Janeiro, Vozes, 1982.

9. O paradigma do intelectual provocador marca a vida pessoal de Glauber, feita de polêmicas, e sua atuação política, principalmente na trama de bastidor na questão "cinema e Estado": ele sempre soube jogar pesado, nos jornais e nos encontros de cinema, na televisão. Aqui, sua criatividade gerou um tipo de provocação na qual, como entrevistador ou entrevistado, procurou explicitar as relações de poder nos *media*, quebrando protocolos, sendo descortês, intimidando o interlocutor.

10. Para uma análise do movimento duplo de Glauber, no qual a metafísica religiosa colide com a idéia do Homem-Sujeito da História, ver Ismail Xavier, *Sertão Mar*, op. cit.

11. Há um paralelo Glauber-Pasolini que se mostra na discussão pública em torno da pessoa do cineasta, um no Brasil outro na Itália, e nos pontos comuns das obras: o estilo rústico de câmara e montagem, a atenção à consciência popular, o diálogo com o mito, a preocupação com o inconsciente na política. Não por acaso, Pasolini é tema de vários artigos de Glauber — de elogio ou de vigoroso ataque — e é o cineasta lembrado no "sermão do planalto" de *A Idade da Terra*. Depois da morte de Pasolini, "marcar posição" em face dele é uma preocupação constante de Glauber.

"Il Cinema Moderno Brasiliano". In *Prima e Dopo la Rivoluzione—Brasile Anni '60: dal Cinema Novo al Cinema Marginal.* Marco Giusti e Marco Melani (org.), Torino, Landau, 1995. Outras versões: na revista *Cinemais* nº 4, março-abril 1997; no catálogo *Cinema Novo and Beyond* (org. João Luiz Vieira), do Museu de Arte Moderna de Nova York, 1998; e na revista *Archivos de la Filmoteca* nº 36, out. 2000, Valência.

"Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor" na coletânea *O desafio do cinema: a politica do Estado e a política dos autores*, com textos de Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Miguel Pereira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985. Coleção: "Brasil: os anos de autoritarismo; análise, balanço, perspectivas".

"Glauber Rocha: le désir de l'histoire" in *Le cinéma brésilien* (org. Paulo Paranaguá), Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

COLEÇÃO LEITURA

Teresina e seus amigos – Antonio Candido, 76 págs.
Sobre a modernidade – Charles Baudelaire, 70 págs.
Os primeiros contos de três mestres da narrativa latino-americana – O besouro e a rosa – Mário de Andrade; São Marcos – Guimarães Rosa; A mulher que chegava às seis – Gabriel García Márquez, 80 págs.
O príncipe – N. Maquiavel, 156 págs.
Senhorita Else – Arthur Schnitzler, 110 págs.
Os dentes da galinha – Stephen Jay Gould, 83 págs.
Os assassinatos na rua Morgue / A carta roubada – Edgard Allan Poe, 91 págs.
O fantasma de Canterville / O príncipe feliz – Oscar Wilde, 69 págs.
Crônicas de Antônio Maria – Antônio Maria, 77 págs.
Um coração simples – Gustave Flaubert, 55 págs.
A filha do negociante de cavalos / A meia branca / Sol – D. H. Lawrence, 108 págs.
O Beagle na América do Sul – Charles Darwin, 72 págs.
Escola de Mulheres – Molière, 92 págs.
Camões: verso e prosa – Luís Vaz de Camões, 127 págs.

O mito do desenvolvimento econômico – Celso Furtado, 88 págs.
Cinema: Trajetória no subdesenvolviento – Paulo Emílio Salles Gomes, 12 págs.
A Santa Joana dos Matadouros – Bertolt Brecht, tradução e ensaio: Roberto Schwarz, 189 págs.
A Revolução Francesa – Eric J. Hobsbawm, 57 págs.
Contos – Machado de Assis, 136 págs.
Na colônia penal – Kafka, 51 págs.
O mandarim – Eça de Queiroz, 100 págs.
Macbeth – Shakespeare, 109 págs.
Uma história lamentável – Dostoievski, 101 págs.
O manifesto comunista – Karl Marx e Friedrich Engels, 67 págs.
A lição do mestre – Henry James, 120 págs.
Antígona – Sófocles, tradução: Millôr Fernandes, 56 págs.
Iracema – José de Alencar, 130 págs.
Pedro Páramo – Juan Rulfo, 162 págs.
O conde de Gobineau no Brasil – Georges Raeders, 88 págs.
A arte da guerra – Sun Tzu, 144 págs.
Cinco contos – A Fuga; Je ne parle pas français; Senhorita Brill; A vida de mãe Parker; Tomada de hábito – Katherine Mansfield, 96 págs.
A dama das camélias – Alexandre Dumas, 132 págs.
Pedagogia da autonomia – Paulo Freire, 166 págs.
Profissão para mulheres; O status intelectual da mulher; Um toque feminino na ficção; Kew Gardens – Virginia Woolf, 52 págs.
Cartas a Che Guevara – O mundo trinta anos depois – Emir Sader, 85 págs.
Contos de Andersen – Hans Christian Andersen, 136 págs.
Na terra das fadas – Bruno Bettelheim, 102 págs.
O romance está morrendo? – Ferenc Fehér, 103 págs.
Enéias – Gustav Schwab, 115 págs.
Do pudor à aridez – Anne Vicent-Buffalt, 130 págs.
A mulher/ Os rapazes – Michel Foucault, 131 págs.
Cinco Mulheres – Lima Barreto (org. Daniel Piza), 76 págs.
Peixinhos Dourados – Raymond Chandler ,74 págs.
Cultura e Política – Roberto Schwarz ,187 págs.
Cultura e Psicanálise – Herbert Marcuse (org. Isabel Loureiro), 122 págs.